

Verdighet i trangboddhet

Fotografier som kilde til arbeiderkultur i
mellomkrigstiden

Kristin E. Bryhn Ølberg



Masteroppgave i kulturhistorie
KULH 4990, 60 sp.
Institutt for kulturstudier og orientalske språk (IKOS)
Humanistisk Fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Høst 2014

Verdighet i trangboddhet

Fotografier som kilde til arbeiderkultur i
mellomkrigstiden

© Kristin E. Bryhn Ølberg

2014

Verdighet i trangboddhet. Fotografier som kilde til arbeiderkultur i mellomkrigstiden.

Kristin E. Bryhn Ølberg

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Oppgaven handler om visuelle formidlinger av å bo. Jeg har undersøkt fotografier som kilder til boskikk og boligforhold i arbeiderfamilier i mellomkrigstidens Oslo. Jeg undersøker hvordan bruk av fotografier som kilder kan skape to svært ulike versjoner av fortiden, og hvordan de samme fotografiene har blitt brukt som kilder for å fremstille boligforhold i arbeiderfamilier på Norsk Folkemuseum i dag.

Boliginspektør Nanna Broch var ansatt av Oslo kommune for å dokumentere bolignød. Hun ble sterkt engasjert i møtet med menneskene hun skulle dokumentere. Broch tegnet et elendighetsbilde av arbeiderfamilier. Samtidig ble det vist et lysere bilde av en annen arbeiderfamilie. Emaljemaler Albert Scheinpflug fotograferte familien sin hjemme på Enerhaugen og på utflukter. Huset som Albert Scheinpflug bodde i var et av fem trehus som ble revet og gjenreist på Norsk Folkemuseum i 1969. I 2011/2012 ominnredet museet husene. Da ble både Brochs og Scheinpflugs fotografier brukt som kilder for de nye utstillingene. Museet har et verdighetsperspektiv på utstillingene.

I forskningssammenheng knytter undersøkelsen seg til forståelsen av materialitet som kommunikasjon, ting som tegn og symbolsk uttrykk. Analysekapitlene tar utgangspunkt i at fotografiene kan undersøkes med tre forskjellige perspektiver: *Elendighet*, *skikkelighet* og *verdighet*. Skikkelighet refererer til en mentalitet som visualiseres i de historiske fotografiene. Masteroppgaven er et bidrag til å belyse hvordan historie og fortidsforståelse er konstruert.

Forord

Takk til min veileder Liv Emma Thorsen for konstruktive kommentarer, faglige innspill og hyggelige samtaler.

Ellers vil jeg rette en stor takk til Morten Bing og Norsk Folkemuseum som tok imot meg, og ga meg mulighet til å fordype meg i fotografiene fra Johannes gate 4 og Stupinngata 10. Takk også for god hjelp på museets dokumentasjonssenter.

Jeg vil også rette en takk til Riksarkivet og Oslo Byarkiv for å ta vare på viktige kilder til vår historie og gjøre de tilgjengelige for publikum. Gjennom å bevare arkiv bevarer vi vår kulturarv.

Takk til Norsk Folkemuseum og Osloforskning for stipender.

En stor takk går også til Beate for hjelp til oversettelser og formuleringer og til Hilde for korrekturlesing og gode kommentarer.

Sist, men ikke minst, takk til Are, Elise, Håkon og Sofie, for alt dere er.

Tranby, 23. november 2014

Kristin E. Bryhn Ølberg

Innholdsfortegnelse

Kapittel 1	Innledning	1
	Befolkningsvekst og boligforhold i Oslo	2
	Nanna Brochs versjon	3
	Albert Scheinpflugs versjon	5
	Enerhaugen: Norsk Folkemuseums versjoner	6
	Bolig og boskikk	7
	Tidligere forskning	7
	Oppgavens oppbygning	9
Kapittel 2	Teoretiske perspektiver	10
	Fotografier som kildemateriale	10
	Dokumentasjonsfotografi	15
	Snapshotfotografiet	16
	Fotografisk diskurs	17
	Narrative begreper	19
	Tidsbegrep og holdninger	20
	Modernitet som ytre ramme	22
Kapittel 3	Kilder, forskningsperspektiver og metode	25
	Valg av kilder	25
	Elendighet, skikkelighet og verdighet	27
	Presentasjon av kildematerialet	28
	Nanna Brochs fotografier	29
	Albert Scheinpflugs fotografier	30
	Norsk Folkemuseums filmer	31
	Andre kilder	32
	Avslutning	32
Kapittel 4	Nanna Brochs versjon av boligforhold	33
	Nanna Broch – oppvekst og bakgrunn	33
	Nanna Broch og Eilert Sundt	34
	Boliginspektrise Nanna Broch på oppdrag for Oslo Helseråd	37
	En arbeidsdag og kamp mot offentlige myndigheter	38
	Moderne visualisering av boligsaken: Østkantutstillingen	43

Nanna Brochs metode i samtid og nåtid.....	46
Skikkelige arbeidsfolk i bolignød	47
Hygiene – reform og iscenesatt elendighet	48
Bruk av boligen	53
Bruk av gårdsrommet	55
Nanna Broch som fotograf	58
Konklusjon	61
Kapittel 5 Albert Scheinpflugs versjon av arbeiderkultur	63
Presentasjon av familien Andresen i tyveårene.....	64
Åtte-timers arbeidsdag og fritidsspørsmålet	65
Klær som uttrykk for idealer i samtiden.....	68
Skikkelighet i gårdsrommet	71
Familie, hjemmet og følelser.....	74
Skikkelighetsidealet i de materielle omgivelsene	78
Kurvstol og fiolin som nøkkelgjenstand og nøkkelsymbol.....	80
Familieverdiene bevares.....	82
Arbeiderkultur som fotografisk diskurs	83
Konklusjon	84
Kapittel 6 Norsk Folkemuseums Enerhaugen	86
Den første versjonen – Carsten Hopstock	87
Fortellingen i den første versjonen.....	89
Den andre versjonen – Sandvik og Bing.....	91
Fortellingen i den andre versjonen	92
Vindfanget: Formidling av autentisitet	94
Verdighet i fortellingens autentisitet	96
Konklusjon	99
Kapittel 7 Avslutning: Bilder på verdighet.....	101

Liste over bilder

Bilde 1 (Broch, ca. 1920)	27
Bilde 2 (Ukjent fotograf, slutten av 1920)	27
Bilde 3 (Broch, 1934).....	41
Bilde 4 (Broch, ca. 1920)	49
Bilde 5 (Broch, ca. 1920)	49
Bilde 6 (Broch, ca. 1930)	52
Bilde 7 (Broch, ca. 1930)	53
Bilde 8 (Broch, ca. 1920)	55
(Samme som bilde 1 på side 27)	56
Bilde 9 (Broch, ca. 1930)	57
Bilde 10 (Munch, ca. 1925-1930)	59
Bilde 11 (Munch, ca. 1920-1930)	60
Bilde 12 (Langberg, 1934)	60
Bilde 13 (Scheinpflug, ca. 1920).....	66
Bilde 14 (Scheinpflug, ca. 1925).....	66
Bilde 15 (Scheinpflug, ca. 1925).....	67
Bilde 16 (Scheinpflug, ca. 1920).....	69
Bilde 17 (Scheinpflug, ca. 1925).....	72
Bilde 18 (Scheinpflug, ca. 1925).....	73
Bilde 19 (Scheinpflug, 1922)	75
Bilde 20 (Scheinpflug, 1922)	76
Bilde 21 (Scheinpflug, ca. 1920).....	76
Bilde 22 (Scheinpflug, ca. 1925).....	77
Bilde 23 (Scheinpflug, 1922)	80
Bilde 24 (Ukjent fotograf, 1976).....	83
Bilde 25 (Reinsfelt, Norsk Folkemuseum, 2012).....	86

Kapittel 1 Innledning

Verdighet er et vidt begrep. I Norsk Ordbok knyttes ordet verdighet til det å være verdig, til status eller en verdi en mener å ha. Verdighet kan også bety anseelse, stilling, tittel eller rang (Norsk Ordbok 2005). For meg går verdighet hånd i hånd med respekt og selvrespekt. Jeg forstår verdighet som en verdi mennesker kommuniserer utad, men også en verdi som andre kan tillegge en. Verdighet er en grunnleggende verdi for at folk skal føle seg fornøyd med sin situasjon i livet. Skammer man seg over ting som fattigdom, trangboddhet og annerledeshet, eller merker man at andre ser ned på en, da får verdigheten en knekk og man blir misfornøyd og trist. Verdighet kan ha en ekstra stor betydning for trangbodde familier i mellomkrigstiden. Forståelsen av verdighet blir eksemplifisert gjennom boligforhold i arbeiderfamilier i mellomkrigstidens Oslo. Slik vil trangboddhet være en overgripende karakteristikk i analysene.

Oppgaven har som mål å undersøke hvordan historiske fotografier kan skape to svært ulike versjoner av fortiden, og hvordan de samme fotografiene har blitt brukt som kilder for å fremstille boligforhold i arbeiderfamilier på Norsk Folkemuseum i dag. Derfor handler også denne oppgaven om hvordan historie og fortidsforståelse kan skapes. Oppgavens hovedspørsmål er: På hvilke måter kan undersøkelser av historiske fotografier produsere forskjellige versjoner av fortiden, belyst gjennom boligforhold?

Boliginspektør Nanna Brochs fotografier er en av de tre visuelle fremstillingene jeg undersøker. Hun var ansatt i Oslo kommune for å dokumentere og reformere boligforhold i arbeiderfamilier. De skriftlige og visuelle fremstillingene av hennes arbeid viser et elendighetsbilde av arbeiderfamilier. Samtidig ble det tegnet et lysere bilde av en annen arbeiderfamilie. Emaljemaler Albert Scheinpflug fotograferte familien sin hjemme på Enerhaugen og på utflukter. Denne versjonen kaller jeg en skikkelighetsversjon. Både Nanna Brochs og Albert Scheinpflugs fotografier har vært kilder for Norsk Folkemuseums innredning av husene på Enerhaugen. Museet har et verdighetsperspektiv på utstillingene.

Andre spørsmål jeg vil besvare er: Hvilke versjoner av fortiden kommer til uttrykk i Nanna Brochs og Albert Scheinpflugs fotografier? Hvordan iscenesetter fotografen trangboddhet? Hvordan kan fotografier synliggjøre holdninger i samtiden? Hvilke versjoner av fortiden kommer til uttrykk i Norsk Folkemuseums utstilling?

Befolkningsvekst og boligforhold i Oslo

Befolkningsveksten i Kristiania (Oslo fra 1925) var kraftig på andre halvdel av 1800-tallet. Byen passerte 100.000 innbyggere i slutten av 1870-årene. Etter dette ble Kristiania betegnet som en storby. 1890-årene hadde tidenes største tilvekst med 54 % økning av befolkningen. Veksten medførte at folketallet innenfor byens grenser var 228.000 innbyggere i 1900 og nesten 250.000 inkludert forstadsbebyggelsene i byens nabokommuner (Myhre 1990:385-387). I 1920 hadde folketallet økt til 260.817 innbyggere, og frem til annen verdenskrig økte folketallet til 274.695 innbyggere i Oslo. Hvis den daværende nabokommunen Aker ble regnet med, utgjorde Oslos befolkning 390.990 innbyggere i 1939 (Kjeldstadli 1990:154).

Mellomkrigstidens Oslo var en delt by, både i strøk og inntekt. «Ælva», Akerselven, var en vanlig betegnelse for grensen mellom østkant og vestkant. Knut Kjeldstadli skriver om skillet i *Oslo Bys historie*: «Skillet mellom østkant og vestkant var et skille mellom to klasser, to verdener, trass i at noen arbeidsfolk bodde i vest og noen fra middelklassen i øst.» (Kjeldstadli 1990:45 og 130) Årsakene til at skillet mellom øst og vest ble etablert lå lengre tilbake i tid enn da industrien ble lokalisert ved Akerselven i 1840-årene. Skillet ble opprinnelig skapt fordi byborgerne hadde de fleste eiendommene med sommerhusene sine vest i byen. De «fine» kvarterene utvidet seg videre vestover da byen ble større. Arbeiderstrøkene vokste frem i samme område som industrien, fordi det var gangavstand til fabrikkene. Slik bygget dette klassemønsteret seg utover i byen (Kjeldstadli 1995:74-75).

Høykonjunktur i bygge- og eiendomsbransjen preget Kristiania på slutten av 1800-tallet. Den alminnelige høykonjunkturen hadde medført stor innflytting til byen. Kristiania opplevde en byggeboom i 1890-årene, men likevel tok det tid å tilfredsstille boligetterpørselen. Mangelen på boliger førte til at husleiene økte, som igjen førte til ytterligere byggespekulasjon og forsterket høykonjunkturen. Leiegårdene ble fylt opp og leien holdt seg høy. De typiske strøkene for boligspekulasjon var nettopp på østkanten. Boligkrakket som kom i 1899 trakk med seg spekulantene, først og fremst entreprenører, banker og eiendomsagenter (Myhre 1990:373-374). Etter krakket ble det nedgang i boligtilbudet fordi den private boligbyggingen nesten stoppet opp. Etter 1905 økte bolignøden fordi innflyttingen til byen steg da de økonomiske konjunkturerne bedret seg. Det var i praksis ikke mulig å få tilbud om bolig på første delen av 1900-tallet. I desember 1910 var antallet ledige leiligheter nede i én prosent (Kjeldstadli 1990:32-33 og 279).

Mange arbeiderfamilier bodde trangt og hadde lav boligstandard Oslo i mellomkrigstiden. Fotografiene i oppgaven kommuniserer forskjellige versjoner av trangboddhetens vilkår. Som jeg viste på forrige side, er boligmangel et viktig premiss her. Bolignød grunnet fattigdom er en annen side av trangboddheten som jeg ikke analyserer eksplisitt. Likevel er det viktig å presisere at mangel på boliger førte til at helsefarlige rom ble tatt i bruk, slik som for eksempel kjellerleiligheter. I en undersøkelse Sosialdepartementet foretok i 1921 fremkom det at i Oslo bodde over 12 000 mennesker i slike usunne kjellerleiligheter (Annaniassen 1991:85-86).

De som bodde i trehus hadde det ofte kaldt og trekkfullt. Andre familier bodde i store murgårder på tre eller fire etasjer, der ofte leilighetene var små og overbefolket. Felles for arbeiderfamilier var et ønske om et velstelt hjem. Det var vanlig å pynte med for eksempel nips, broderte duker, pidestaller og pyntehåndklær. Det kunne stå blomster i vinduet med hvite blondgardiner. Men når vinteren kom kunne det bli kaldt inne, og ikke minst kaldt å gå ut på de felles utedoene i bakgården.

Nanna Brochs versjon

Denne oppgaven handler om visuelle formidlinger av å bo. Jeg skal undersøke tre forskjellige fremstillinger av boligforhold i arbeiderfamilier i Oslo i mellomkrigstiden. Den første versjonen av å bo skapes gjennom Nanna Brochs fotografier. Hun arbeidet i Oslo kommune (Kristiania), der boligsaken lenge hadde vært et uløst problem.

I *Boligarbeidet gjennom tyve år* (1931), utgitt av Oslo kommunale boligråd, redegjør boligrådet for kommunens arbeid med boligsaken fra 1911 til 1931. Her gir de en oversikt over befolknings- og beboelsesforholdene fra 1814. Kristiania hadde «...omtrent uavbrutt lidd under boligmangel eller bolignød i hundre år», skriver boligrådet (Oslo kommune 1931:23). Mange leiligheter burde ikke ha blitt benyttet som menneskeboliger. Etter at Kristiania Arbeidersamfund organiserte en diskusjon om boligsaken i 1850, startet foreningen arbeidet for å bedre boligforholdene, og boligsaken fikk en sosial vinkling. Kravet som ble stilt etter diskusjonen, var at hver familie skulle eie sitt eget hus med have. En slik boligsituasjon ble ansett som den ideelle løsningen på boligspørsmålet (Oslo kommune 1931:23-25). Befolkningsveksten hadde medført en sterk økning i byggevirksomheten, men småhusbebyggelse kunne ikke dekke boligbehovet alene. På slutten av 1800-tallet var det mange private utbyggere og tomteprisene var høye. Dette medførte som nevnt en betydelig

byggevirksomhet i nittiårene og at det ble de fire-etasjes leiegårdene som satte sitt preg på byen (Oslo kommune 1931:37-38). På 1880-tallet reiste arbeiderbevegelsen krav om at de kommunale myndigheter skulle engasjere seg i å bygge nye boliger. I 1892 trykte *Social-Demokraten* artikkelen «Beboelsesforholdene og et arbejderprogram for kommunevalgene». Der ble hovedkravet i boligsaken presentert: «Til afhjelp av Husnøden opføres for Kommunens Regning gode tidsmæssige Boliger for Folk af Arbejderklassen.» (Annaniassen 1991:48) Det var det nylig dannede Arbeiderpartiet som i 1893 henstilte til kommunen å gripe inn i de økonomiske, moralske og fysisk nedbrytende boligforholdene som arbeiderne levde under. Det var etter denne henvendelsen at de første systematiske undersøkelser av boligforholdene ble igangsatt i byen via Sunnhetskommisjonen. Professor dr.med. Axel Holst var den første som foretok en slik undersøkelse i 1895 (Annaniassen 1991:48-50).

Folketellingen i 1930 viste nedgang i tallet på folk som bodde i overbefolkede leiligheter i byene. Likevel var det i 1934 nesten en fjerdedel av byens boliger som var overbefolket. Endringen lå i at barnetallene ble redusert. I første halvdel av 1900-tallet økte befolkningen i Oslo med 50.000 mennesker, men det var 28.000 færre barn. Derfor gikk botettheten noe ned, men boligmangelen var uendret. Det var nesten 2000 «sundhetsskadelige leiligheter» på starten av trettitallet. I tillegg var det 4442 dårlig vedlikeholdte småleiligheter. Det var antagelig også flere tusen bebodde leiligheter, ofte bakgårdsleiligheter, som var definert som usunne på grunn av mangel på sol, lys og luft. Alle de overbefolkede, helseskadelige og dårlig vedlikeholdte leilighetene var den viktigste hindringen for en rasjonell bolighygiene, hevdet boligrådet (Nestor 1962:20-22).

I 1919 ble Nanna Broch ansatt som boliginspektrise i Sunnhetskommisjonen (Oslo Helseråd fra 1924). Hennes arbeidsoppgaver var todelt. På den ene siden skulle hun dokumentere boligmangelen, og på den andre siden skulle hun opplyse arbeiderfamilier om hvordan de kunne bedre boligforholdene sine. Resultatet av Nanna Brochs arbeid ble et stort antall fotografier, tegninger og notater. I tillegg publiserte hun artikler i bøker og i tidsskrifter. Hun visualiserte også boligforholdene hun hadde dokumentert i Østkantutstillingen. Utstillingene hadde et opplysende formål, som kan sees i sammenheng med ønsket om bedring av boligforhold for arbeiderfamilier. Nanna Brochs fotografier er ofte fra byens murgårder. En helt annen versjon av det å bo uttrykkes hos en ivrig familiefotograf i trehusbebyggelsen på Enerhaugen.

Albert Scheinpflugs versjon

Enerhaugen var en arbeiderbydel og en forstad til Oslo. Bydelen besto av små trehus bygget på 1800-tallet og som forble relativt uendret til området i 1960 ble sanert og erstattet med høyhus. Historien om Enerhaugen kan starte med året 1815, da trelasthandler Jørgen Young kjøpte og utparsellerte 75 tomter til fattige mennesker. Han krevde ikke kontant betaling, men beboerne hadde arbeidspunkt for Young. Husene var små, som oftest var det bare et rom og kjøkken, samt et kvistværelse på toppen (Myhre 1990:113 og Bing 2012a:26).

I 1909 flyttet Augusta og Marius Andresen inn i Johannes gate 4 på Enerhaugen. Huset besto av et rom, kjøkken og en kvist med to små rom. Nabohuset var Stupinngata 10, som hadde to rom og kjøkken på samme plan. De to husene delte utedo og vedskjul i et felles gårdsrom. De hadde ikke innlagt vann, men familien fikk elektrisitet i 1920. Elektrisitet ble stort sett bare brukt til belysning, ikke til oppvarming. Husene ble varmet opp med vedovner. Det var i perioder trangt i begge husene. Familien Andresen hadde seks barn da de flyttet inn i Johannes gate 4. Etter hvert flyttet de fleste barna ut, men i noen perioder flyttet de tilbake med sine familier. Datteren Martha flyttet inn i Stupinngata 10 i 1916 med sin nye familie. Jeg har tidsmessig avgrenset oppgaven til mellomkrigstiden, imidlertid vil jeg i analysen ta utgangspunkt i 1925, fordi det var dette året det bodde flest mennesker i husene: Ni personer, syv voksne og to barn i Johannes gate 4, og en voksen og tre barn i Stupinngata 10 (Bing 2012b:28 og Sandvik og Bing 2013:173-175).

Svigersønnen til Augusta og Marius het Albert Scheinpflug og kom til Norge fra Østerrike like før første verdenskrig. Han fotograferte familien i sitt daglige virke og på utflukter. Av yrke var han emaljemaler. Albert Scheinpflug hadde flere kunstneriske talenter, og i tillegg til fotografering var han kunstmaler og spilte fiolin. Etnologene og konservatorene Birte Sandvik og Morten Bing omtaler ham slik: «Albert må ha vært en fremmed fugl på Enerhaugen og har tilført fortellingen bokstavelig talt fargerike detaljer.» (Sandvik og Bing 2013:176) Det å eie et fotografiapparat i en arbeiderfamilie i mellomkrigstiden må ha vært spesielt. Disse fotografiene er bevart og gitt til Norsk Folkemuseum. Med Albert Scheinpflugs fotografier som en av kildene, har Norsk Folkemuseum skapt en utstilling om familiene som bodde i Johannes gate 4 og Stupinngata 10.

Enerhaugen: Norsk Folkemuseums versjoner

Da bydelen Enerhaugen ble sanert, ble fem av trehusene revet og flyttet til Norsk Folkemuseum. Det ene huset har fått navn etter sin opprinnelige adresse; Johannes gate 4. Det andre huset er Stupinngata 10. På museet har husene også fått et plankegjerdet mot gaten, slik det opprinnelig sto på Enerhaugen. Det høye plankegjerdet skjærer gårdsrommet, som har fått en sentral plass i oppgaven.

Husene ble første gang innredet i 1969. Det var kunsthistoriker og førstekonservator Carsten Hopstock (1924-2014) som hadde ansvaret for innredningen. Hopstocks kildegrunnlag var blant annet folketellinger, og han brukte forfatteren Oskar Braatens skildringer som referanse for innredningen. I 2011/2012 ble husene ominnredet og gjenåpnet. Det som var nytt, var kildetypene som ble anvendt i ominnredningen. Museet fikk nå mulighet til å samarbeide med mennesker som hadde bodd i husene selv. Det nye kildegrunnlaget for museet ble familiens fotografier og etterkommernes egne minner.

Etter opplysninger fra etterkommere og de mange fotografiene, valgte museet også å gjøre bygningsmessige endringer på Johannes gate 4 og Stupinngata 10. Husene hadde vært forbundet med et vindfang. Dette har antagelig blitt oppført på 1920-tallet og det eksisterte ved nedrivning av bygningen i 1959. Imidlertid hadde vindfanget ikke blitt gjenoppført på museet i 1969, men de originale delene var bevart. Vindfanget ble først gjenoppført i 2012, etter at husene ble ominnredet. Endringene i innredningene og ombygningen har skapt rammene rundt en ny fortelling om arbeiderfamiliers boligsituasjon i mellomkrigstiden.

I *Historie, minne og myte* (1999) spør kulturhistoriker Anne Eriksen hvordan kunnskap om fortiden blir til og hvem som skaper historien. Hun spør om det er slik at nåtidens interesse for fortiden bidrar til at de fenomener som utforskes ikke bare synligjør det som allerede eksisterer, men at de faktisk skapes eller at de virkeliggjøres på en annen måte? «Historien refererer til fortiden, til det som faktisk har vært og ikke lenger finnes. Men i seg selv er den et nåtidig kulturprodukt som inngår i en nåtidig betydningssammenheng.» (Eriksen 1999:10) Norsk Folkemuseums utstillinger på Enerhaugen er et kulturprodukt som er produsert etter at det gamle Enerhaugen ble revet. Ved å gjenreise og innrede husene på museet virkeliggjøres 1800- og 1900-tallets boliger, samtidig som de skaper forskjellige historier om fortiden. Enerhaugen på Norsk Folkemuseum er én versjon.

Bolig og boskikk

Å bo handler om mer enn å ha tak over hodet. Her kaller jeg bruk av boligen for boskikk. For etnolog Anne Louise Gjesdal Christensen handler boskikk om «... menneskers bruk av de materielle omgivelsene.» (Gjesdal Christensen 1991:77) Morten Bing diskuterer i *Østkanthjemmene og østkantutstillingen* begrepet boskikk, og foreslår følgende definisjon: «... kollektive og over tid overførte normer for innredning og bruk av boligen, og disse normenes uttrykk i konkret atferd. Boskikken kan sees som en viktig del av normene for hvordan dagliglivet organiseres.» (Bing 2001:27) I arbeiderfamilier som bodde i små leiligheter eller trehus har de materielle rammene i stor grad vært bestemmende for boligens organisering. Likevel handler ikke boskikk bare om tingene vi omgir oss med, men hvordan menneskene som bodde i husene levde med tingene. Et eksempel på boskikk er bruken av gårdsrommet. Gårdsrommet betydde mye for familiene i sommerhalvåret. Bruken kan analyseres som et kulturelt mønster og analysen av dette mønsteret kan avdekke normer.

Tidligere forskning

For å plassere oppgaven i forhold til tidligere forskning vil jeg først redegjøre for viktige arbeider som gir en innføring i arbeiderklassens levemåter og ideologier. Presten Eilert Sundt var den første forskeren som systematisk undersøkte den folkelige bygge- og boskikken på landet i Norge (Christensen 1995:13) Han kan kalles Norges første sosiolog, en pionér innen demografi, en inspirator for etnologi, folkeminnegransking og sosialhistorie (Stenseth 2000:6). En av Eilert Sundts undersøkelser omfattet arbeiderklassen i Christiania: *Om Piperviken og Ruseløkkbakken. Undersøgelser om Arbeiderklassens Kaar og Sæder i Christiania* (1858). Nesten hundre år senere satte historikeren Edvard Bull fokus på arbeiderklassens betydning for samfunnsutviklingen i *Arbeiderklassen i norsk historie* (1947). Der refererte han blant annet til Eilert Sundt. Bull hevdet at den største endringen mellom arbeiderne på 1800-tallet og på 1900-tallet var arbeidernes selvtillit, myndighet og respekt for sitt egenverd (Bull 1947:351). Edvard Bulls artikkel «Grünerløkka: Beste østkant» (1962) gir et godt grunnlag for å forstå boligforhold i en nybygd arbeiderbydel. Edvard Bull hadde også ansvaret for gjennomføringen av et stort dokumentasjon- og forskningsprosjekt på 1950-tallet ved Norsk Folkemuseum: Arbeiderminneundersøkelsene. I prosjektet var målet å undersøke arbeidsfolks levkår i Norge (Bing 1993:18). Materialet er senere utgitt i flere bøker og er tilgjengelig på Norsk Folkemuseum.

Det er senere skrevet mye om arbeiderklassen. Her vil jeg trekke frem de forskerne som har vært nyttige for meg. Først er det historiker Knut Kjeldstadlis arbeider om arbeiderklassens historie. Spesielt har *Oslo Bys historie. Bind 4. Den delte byen. Fra 1900 til 1948* (1990) vært med på å danne min forståelse for arbeiderkultur i Oslo. Det samme har idéhistorikeren Ronny Ambjörnsson i *Den skötsamme arbetaren. Idéer och ideal i ett norrländskt sågverks-samhälle 1880-1930* (1988). I boken har Ambjörnsson vist hvordan «skötsamhet» handler om en voksende selvbevissthet hos arbeiderfamilier i Nord-Sverige.

Flere etnologer og kulturhistorikere har skrevet om arbeiderkultur og boskikk. En av disse er etnolog Anne Louise Gjesdal Christensen. Hun var den første i Norge som gjorde byen til et eget etnologisk forskningsfelt, og hun trakk frem betydningen av de materielle omgivelsene og hvordan de påvirket menneskene. Gjesdal Christensen satte mennesker og det menneskelige i sentrum, og spesielt kvinners arbeid for hjem og familie. Det var verdigheten i hverdagslivet hun ville beskrive, tolke og forstå (Thorsen i Gjesdal Christensen 1991:9 og 15). Gjesdal Christensens sentrale arbeider er samlet i artikkelsamlingen *Livet i og mellom husene. Utvalgte artikler om livsform og bymiljø* (1991). Spesielt vil jeg trekke frem «Vålerenga - treby i murbyen» som et grunnlag for analysen om familien på Enerhaugen. «Byeksplosjon», forklarer blant annet den holdningen som preget arbeiderfamilier de første tiårene av forrige århundre. Andre kulturhistorikere som har skrevet om arbeiderkultur og boskikk er Arne Lie Christensen, som blant annet har undersøkt byggeskikk og boligforhold i Norge i *Den norske byggeskikken. Hus og bolig på landsbygda fra middelalder til vår egen tid* (1995). Kulturhistoriker Liv Emma Thorsen har skrevet om unge kvinner i byen i mellomkrigstiden i «Ski, Skates and Language. Traits of Norwegian Urban Young Girls' Culture in the 1930s» (1997), og arbeiderkvinnens arbeids- og levevilkår i *Kvinnene på Kampen. En undersøkelse av arbeiderkvinnens levkår 1890-1930* (1979). *Den mangfoldige fritiden* (Klepp og Thorsen 1993) gir meg et godt utgangspunkt for å forstå utviklingen av fritidsbegrepet. Etnolog Inger Johanne Lyngø skriver i samme bok om hvordan fritid ble en sosial sak og at holdningen til «riktig bruk av fritiden» vokste frem (Lyngø 1993:21-31).

En viktig innfallsvinkel til kildematerialet har jeg fått gjennom undersøkelsene til etnolog Morten Bing ved Norsk Folkemuseum. Spesielt vil jeg trekke frem *Østkanthjemmene og Østkantutstillingen* (2001). To magister- og hovedoppgaver har jeg også anvendt. Dette er etnolog Marit Ekne Ruuds undersøkelse av boligforholdene i Motzfeldtgate på Grønland i Oslo: *Historien om en gate. Motzfeldtgate på Grønland i Oslo 1890-1980 årene* (1987) og

etnolog Trine Grønn Iversens hovedoppgave: *Fra slum til idyll* (2000). Grønn Iversen diskuterer forestillinger om det gamle Enerhaugen, holdninger til sanering og bevaring av Enerhaugen.

Arbeiderkulturen må sees i lys av større samfunnsendringer, som urbanisering og industrialisering. Modernitet er derfor et viktig perspektiv. Den amerikanske litteraturviteren Marshall Berman skriver i *Allt som är fast förflyktigas* (2010) om modernitetens to sider: På den ene siden er det en følelse av ustabilitet, der trygge og tradisjonelle levemåter forsvinner, og på den andre siden er det en mulighet for forandring, vekst og en ny forståelse av verden. Anne Eriksen skriver også om modernitet i *Historie, minne og myte*, og hevder at moderniteten skapte en ny forståelse av historie og tradisjon (Eriksen 1999:19-20).

Oppgavens oppbygning

I neste kapittel vil jeg presentere de teoretiske perspektivene for oppgaven og vise hvordan jeg vil anvende de på forskningsmaterialet. De teoretiske perspektivene er fotografier som kilder, arbeiderkultur og modernitet. I kapittel tre redegjør jeg for hvordan jeg har valgt kilder og hvilke forskningsperspektiver jeg har anvendt. Her presenterer jeg også kildene, og hvordan jeg bruker de i analysen.

Kapittel fire, «Nanna Brochs versjon av boligforhold», er det første analysekapitlet. Her diskuterer jeg hvordan Nanna Broch visualiserte bolignød og hvordan dette uttrykket skapte en elendighetsversjon av fortiden. I kapittel fem, «Albert Scheinpflugs versjon av arbeiderkultur», diskuterer jeg hvordan Albert Scheinpflug uttrykker et skikkelighetsideal gjennom fotografiene han tok. Jeg diskuterer skikkelighetsidealet som en holdning hos arbeiderfamilier i samtiden, og hvordan disse fotografiene skaper en annen versjon av fortiden enn Brochs bilder i det forrige kapitlet.

I kapittel seks, «Norsk Folkemuseums Enerhaugen», undersøker jeg hvordan fotografiene til Nanna Broch og Albert Scheinpflug er anvendt i Norsk Folkemuseums fremstilling av arbeiderkultur. Her diskuterer jeg hvordan elendighets- og skikkelighetsversjonene formidles på museet, med vektlegging av et verdighetsperspektiv. I det avsluttende kapittel syv oppsummerer jeg oppgavens ulike deler gjennom begrepet verdighet.

Kapittel 2 Teoretiske perspektiver

I dette kapitlet presenterer jeg oppgavens teoretiske perspektiver og viser hvordan jeg vil anvende disse på forskningsmaterialet. Hovedkildetypen i oppgaven er fotografier, og jeg starter derfor med å diskutere noen teorier på det å bruke fotografier som kilder. Metode og teori er nært sammenknyttet i analysen, fordi de teoretiske perspektivene jeg anlegger og begrepene som utledes av teoriene blir en inngang og verktøy i analysen av det empiriske materialet.

Fotografiene til Nanna Broch og Albert Scheinflug viser mennesker som tilhørte arbeiderklassen i Oslo i mellomkrigstiden. Dette plasserer også undersøkelsen i en forskningstradisjon om arbeiderkultur. Jeg redegjør derfor for noen teorier innen arbeiderkultur. De teoretiske perspektivene som har dannet bakgrunnen for fortolkning av fotografiene og som jeg analyser materialet gjennom er: Den nye tidsforståelsen og idealet om respektabilitet og skikkelighet.

Den tredje forskningstradisjonen jeg vil trekke frem her er teorier om modernitet. Modernitet defineres her som en historisk epoke og konsekvenser av denne periodens endringer i samfunnet, slik som siviliserings- og moderniseringsprosesser i arbeiderklassen. Modernitet blir en ramme rundt diskusjonene om fotografiernes uttrykk i analysen. Slik kan modernitetsbegrepet også omfatte det at fotografier er et *moderne* fenomen. Fotografiapparatene var i mellomkrigstiden fortsatt et relativt nytt medium som enda ikke var utbredt. Bibliotekar og etnolog Oddlaug Reiakvam beskriver fotografier slik: «Som kulturelt fenomen kan fotografiet tolkast som eit av modernitetens viktigaste medium, og som instrument for det moderne grip det også tradisjonen.» (Reiakvam 1997:43) Modernitet i denne oppgaven vil derfor komme til uttrykk både eksplisitt, i fotografiene og tolkning av disse, men også implisitt, fordi mellomkrigstiden var en forandringens tid, både i livsform og bomiljø.

Fotografier som kildemateriale

Fotografiene jeg undersøker ble tatt av amatørfotografer, men i to forskjellige praksis- og meningssammenhenger. For å forstå hvordan fotografiene kan skape forskjellige versjoner av fortiden, må jeg ta i betraktning at fotografier kan leses på flere nivåer. Etnolog Anna Helene Tobiassen har redegjort for tre måter å betrakte fotografier på. For det første kan fotografier betraktes som selvstendige objekter. Da kan det være kunstneriske eller tekniske kvaliteter man leter etter i fotografiet. En annen måte å se på fotografier, er bare å være opptatt av det

som avbildes. Da er ikke fotografiet et selvstendig objekt, men henger sammen med det avbildete motivet. Slik kan fotografiet betraktes som et «kikkhull til fortiden». Man betrakter det som er fotografert, og vurderer om fotografiet er «godt» etter hvordan motivet er gjengitt. Familiealbum er et eksempel på denne måten å se på fotografier. Den tredje måten som Tobiassen redegjør for er det å analysere fotografiene for å finne bakenforliggende menneskelige forhold. Da blir fotografiene en kilde til å si noe om en kontekst, det vil si de forholdene som bildet viser til. Det kan for eksempel være å se etter hvordan mennesker bruker fritiden sin. Slik kan fotografiet forstås ut fra de historiske, idémessige og sosiale forholdene som rådde da det ble tatt. For å undersøke fotografier som kilde i en kulturhistorisk analyse, hevder Tobiassen at det er det andre og det tredje nivået som må kombineres (Tobiassen 1995:10-11). Fotografiene til Nanna Broch og Albert Scheinpflug er både kikkhull inn i fortiden, uten at jeg vil kommentere om fotografiene er gode, og det er samtidig en kilde som kan si noe om arbeiderkultur og modernitet.

Mange forskere har lagt stor vekt på forskjellen mellom å se på fotografiet som sannhetsbevis eller uttrykksmiddel. Slik blir dette to hovedprinsipper for å tolke fotografier: Et «realisme-prinsipp» i motsetning til et «symbolisme-prinsipp». «Realisme-prinsippet» baserer seg på at fotografiene er en realistisk dokumentasjon av noe fortidig. De viser «sannheten», og er et nøytralt avtrykk av det som er avbildet. «Symbolisme-prinsippet» på den andre siden, skal formidle et budskap ut over det som nøyaktig gjengis. Her blir fotografiet avgrenset og bearbeidet for å skape et ønsket uttrykk eller formidle et budskap (Tobiassen 1995:85-86). Oddlaug Reiakvam beskriver fotografiets tvetydighet på en lignende måte; på den ene siden som et sannhetsvitne, fordi det i eksponeringsøyeblikket er et utsnitt av en virkelighet. På den andre siden er det menneskeskapt, med fotografens kulturelt betingede valg som fortolker en virkelighet (Reiakvam 1997:27-28). Jeg vil derfor diskutere noen teorier på det å betrakte fotografier, mens jeg i neste kapittel jeg vil redegjøre for hvordan begrepene jeg presenterer anvendes på materialet.

Den franske litteraturforskeren Roland Barthes (1915-1980) presenterer i essayet «Bildets retorikk» som kom ut i 1964, et begrepsapparat med bakgrunn i tekstanalyse. Det var gjennom en analyse av en spagettireklame, Panzani, at Barthes viste hvordan forskjellige virkemidler ble anvendt for å frembringe assosiasjoner i et bilde. Han kaller disse assosiasjonene for konnotasjoner, og redegjør for begrepene «denotasjon» og «konnotasjon». Det bokstavelige bildet er «denotert» og det symbolske bildet er «konnotert» (Barthes

1994:26). Oddlaug Reiakvam utdyper dette med at denotasjon er den direkte og bokstavelige betydningen i fotografiet. Hun kaller dette nivået for «avtrykk». På dette nivået er det ingen koder. Det er konnotasjon som er bærer av kulturell mening, altså den indirekte meningen i fotografiet. Reiakvam kaller dette nivået for «uttrykk» (Reiakvam 1997:28 og 45).

Det å betrakte fotografier både som realistiske avtrykk og symbolske uttrykk medfører implikasjoner for tolkningen. Kritikken til en slik tilnærming kommer fra både Barthes selv, og fra andre fototeoretikere. Det skjedde en endring i Barthes forfatterskap etter 1970 (Stene-Johansen i Barthes 2001:164). Semiotikken han utviklet i «Bildets retorikk» ble endret i *Det lyse rommet*, som var den siste boken han skrev. Der de abstrakte tegnene i semiotikken var meningsproduserende, så han nå på fotografiet uten de begrepene han hadde introdusert tidligere i sitt forfatterskap. I *Det lyse rommet* undersøkte han den tiltrekningen enkelte fotografier hadde på han ved å utvide denotasjon- og konnotasjonsnivåene med «studium» og «punctum»¹ (Barthes 2001:115). I denne oppgaven vil jeg ikke gå nærmere inn på de to siste begrepene som Barthes introduserte. Det som er interessant i denne sammenhengen er hvordan han så på realismen i fotografiet. Der han i «Bildets retorikk» stilte spørsmål om hvordan mening kom inn i et bilde og hva som lå bak, endret Barthes spørsmålet om fotografiets uttrykk i *Det lyse rommet*. Barthes skriver: «Fotografiet uttrykker ikke (nødvendigvis) *det som ikke lenger er*, men bare og uten tvil *det som har vært*.» (Barthes 2001:104) Det fotograferte objektet tilhører en virkelighet som ikke eksisterer lenger. Fotografiet et bevis for et nærvær, men fra en virkelighet det ikke går å berøre. Barthes omtaler seg som realist, og hevder at han ikke ser på fotografiet som en kopi av virkeligheten. Fotografiet er en slags utstråling fra en virkelighet som er forbi. Samtidig er fotografiet et bevis for at objektet som er fotografert har vært virkelig, akkurat der og da bildet ble tatt (Barthes 2001:106-108).

Barthes vendte seg mot realisme-prinsippet på slutten av forfatterskapet, og så etter dette på fotografiet som et sannhetsbevis. Endringen i Barthes nye syn på fotografiet er en fenomenologisk erfart realisme. Dette er en vesentlig endring i Barthes forfatterskap, fordi det nye realismesynet medfører at han stanser tolkningen. En lignende tilnærming til å lese fotografier kan også gjenfinnes hos Susan Sontag.

¹ «Studium» forklares som et kulturelt interessefelt. «Punctum» som en detalj eller et uventet glimt som noen ganger krysser det kulturelle interessefeltet (Barthes 2001:115).

I *Om fotografi* (2004), som kom ut i 1973, redegjør Susan Sontag for forholdet mellom kunst og virkelighet i fotografier, og foreslår hvordan fotografier kan leses. «I stedet for simpelthen å gjengi virkeligheten, er fotografiet blitt selve normen for hvordan ting fremtrer for oss, og slik endrer de selve vår forestilling om hva som er virkelig og hva som er realistisk.» (Sontag 2004:115) Susan Sontags prosjekt i boken synes å være å kartlegge fotografiets visuelle evne til å produsere det sosiale. Imidlertid kan Susan Sontags teorier på noen måter supplere Barthes semiotiske analyse, fordi hun har fokus på betrakter og den kulturelle betydningen av fotografiet. Slik havner Sontag i en mellomposisjon mellom Barthes to synspunkter på fotografiet. Forståelsen av realisme hos Sontag ligger i synet på at kameraet på den ene siden har en evne til å fange en virkelighet, mens på den andre siden fortolker verden (Sontag 2004:15) Det er likevel ikke så forskjellig, hevder Sontag. «Begge holdninger forutsetter at fotografiet kan tilby et enestående system av avsløringer: at det viser oss virkeligheten slik vi *ikke* har sett den tidligere.» (Sontag 2004:154). Kameraet blir ifølge Sontag et medium som splitter virkeligheten i små deler og benekter en gjensidig sammenheng og kontinuitet med de enkelte delene. Slik blir historien som fortelles gjennom fotografier bare enkeltstående anekdoter. Derfor kan man ikke forstå noe med utgangspunkt i et fotografi alene. Sontag hevder at fotografier må tolkes etter hvilken bruk de har, og fotografiets relasjon med betrakteren (Sontag 2004:36-37 og 155). Ved å overføre Sontags teorier til Nanna Brochs fotografier, må jeg se på de forskjellige fotografiene innenfor en kontekst av arbeiderkultur. Broch viser fotografier som uttrykker det elendige hos arbeiderfamilier, og kan slik endre forestillingen om arbeiderklassen. Sontag påstår at det er et fotografisk blikk som trenes opp til å betrakte fotografier som en ny virkelighet, og slik skapes det sosiale.

I boken markerer Sontag en tydelig avstand til det å forstå fotografier som sannhetsbevis. Likevel synes det som om hennes holdning til realismen i fotografiet er en mellomposisjon av det å se på fotografiet som et sannhetsbevis og som et uttrykk for fortolkning når hun viser til at fotografier konstruerer en ny virkelighet. Sontags realismebegrep er annerledes enn for eksempel Barthes realismebegrep, men nærmere John Taggs syn på fotografiet som et effektivt redskap for et moderne statsapparat og produsent av en ny virkelighet.

John Tagg tilnærmer seg realismediskusjonen på en litt annen måte i *The Burden of Representation* (1988). Tagg gjengir på første side et sitat fra *Det lyse rommet*, hvor Barthes uttrykker sitt nye fenomenologiske perspektiv: «...the power of authentication exceeds the power of representation.» (Barthes i Tagg 1988:1). Taggs bok starter med en kritikk av

Barthes teorier. Det er gjennom denne kritikken Tagg presenterer sitt eget syn på fotografier. Taggs kritikk dreier seg om det å lese fotografiet som sannhetsvitne. Han hevder at fotografiet er komplekst og ikke kan garantere for én mening. Fotografiet kan ikke være et tilstedeværelsesbevis som kan bekrefte en eksistens, slik Barthes hevder. Fotografiet er en kulturell, historisk og teknisk oppfinnelse som produserer en ny og spesifikk realitet. «The photograph is not a magical 'emanation' but a material product of a material apparatus set to work in specific contexts, by specific forces, for more or less defined purposes.» (Tagg 1988:2-3) Fotografier kan ikke leses som avtrykk av en fortid, men man må ta hensyn til at et fotografi er skapt i en bestemt sammenheng og for et definert formål. Nanna Brochs fotografier er et godt eksempel på denne diskusjonen. I analysen må jeg navigere mellom de to semiotiske nivåene denotasjon og konnotasjon for å finne det Tagg kaller den nye realiteten, men som jeg kaller en versjon av fortiden.

Tagg spør hva som gjør dette fotografiet, «paltry piece of chemically discoloured paper», meningsfullt. Han foreslår å undersøke prosessene rundt selve fotograferingen, og det diskursive systemet som bildet er del av. Derfor er det viktig å analysere de sosiale og historiske forholdene som ligger bak en fotografisk praksis, og hva som gjør fotografiet realistisk (Tagg 1988:4). I boken tar Tagg avstand fra tolkning av fotografier som sannhetsbevis og viser til en kompleks historisk prosess. Grunnen til at fotografier har fått status som sannhetsbevis setter Tagg i sammenheng med fremveksten av institusjoner som anvendte nye metoder for å registrere og observere i andre halvdel av 1800-tallet. Det er ingen sannhetsgaranti implisitt i et fotografi, hevder Tagg, men fotografiet kan ha funksjon som bevis ved å undersøke hvordan det har konstruert en ny virkelighet (Tagg 1988:4-5).

Slik tar Tagg avstand fra Barthes fenomenologiske tilnærming til fotografiet, men også Sontags syn på fotografiet som danner en ny visuell kode. Aud Sissel Hoel kritiserer imidlertid Taggs påstand her, og sier at den realismen Barthes introduserer i *Det lyse rommet* er en «... annen form for realisme enn 1800-tallets positivistiske sådan, som tilsa at fakta eksisterer uavhengig og at fotografiet formidler disse direkte.» (Hoel 2005:290) Hoel skriver at Barthes omtaler fotografiet som et «tilstedeværelsesbevis», og at fotografiet har en evne til å «autentifisere» og «konstatere» objektet. Men det autentiske ved fotografiet er at det konstaterer *tid*, ikke fakta (Hoel 2005:290). I *Det lyse rommet* skriver Barthes at fotografiet er en overskridelse av en tid som er ugjenkallelig forbi, men understreker samtidig at fotografiet ikke må forstås som en kopi av virkeligheten. På den måten markerer han avstanden til en

positivistisk realisme (Barthes 2001:108). For Barthes er fotografiet et sannhetsvitne, ikke for objektet, men for tiden, fordi fotografiet konstaterer tiden. Altså kan Taggs kritikk av Barthes forhold til fotografiet og virkeligheten synes å være litt for unyansert.

Diskusjonen om realisme- og symbolismeprinsippet i fotografier er et viktig bakteppe for analysene. Jeg har anvendt semiotiske kategorier i analysene, slik at Barthes teorier har fått en viktig plass som metodisk grep. Men som Barthes selv kommenterer, er det viktig å vektlegge nettopp realismenivået, eller avtrykket som fotografiet viser. Likevel viser de forskjellige synene på realismen i fotografiene jeg har diskutert at fotografier alltid er flertydige.

Fotografier er både et glimt av en virkelighet som er forbi, samtidig som de er visuelle uttrykk. Fotografier tolker en virkelighet og skaper samtidig en egen virkelighet.

Derfor vil jeg både i analysen av Nanna Brochs fotografier, og i analysen av Albert Scheinpflugs fotografier, legge stor vekt på å beskrive fotografiene. Det er nettopp avtrykkene av fortiden som viser trangboddhet i Nanna Brochs motiver. I Albert Scheinpflugs fotografier kommer dette til uttrykk på en litt annen måte. I kapitlet med hans fotografier vektlegger jeg mer detaljerte beskrivelser av enkeltelementer i fotografiene, som for eksempel klær og hårfrisyrer. Disse elementene analyseres som tegn for å undersøke hvordan familien uttrykker idealer og holdninger gjennom fotografiene. Slik blir ikke fotografiene en dokumentert historisk virkelighet, men de blir oversatt for å forstå et uttrykk og være en visuell kilde til arbeiderkultur.

Dokumentasjonsfotografi

Boliginspektør Nanna Broch var ansatt av Oslo kommune for å dokumentere boligforhold hos arbeiderfamilier. Som jeg forklarte i første kapittel, hadde Oslo kommune et klart mål for ansettelsen av Nanna Broch og hennes kolleger, og jeg skal i kapittel fire vise hvordan Nanna Broch arbeidet for å fremme sitt syn på boligsaken. Taggs teorier om kobling av bevis og fotografi i en historisk kontekst kan forklare bakgrunnen for en sosial praksis som det Broch var en del av. Her skal jeg utdype hvordan Tagg kobler fotografier som sannhetsbevis med fremveksten av institusjoner på slutten av 1800-tallet som jeg skrev om på forrige side.

Tagg undersøker fotografiets funksjon som et sosialt administrasjonsverktøy. Han skriver om de industrialiserte samfunnene som på 1800-tallet utviklet et nettverk av disiplinære institusjoner, slik som politi, fengsel, asyler, sykehus, offentlig helsevesen, skoler og moderne

fabrikksystemer. I en tid med ustabilitet og raske sosiale endringer, muliggjorde den nye teknologien en ny maktstrategi integrert i sosial administrasjon. I disse institusjonene lå overvåkningsteknologien og registreringen skjult (Tagg 1988:4-5). Fotografier ble et passende verktøy for flere enn politi, fengsel og andre institusjoner. De ble også brukt blant annet til overvåking av bolig- og leveforhold i arbeiderklasseområder. Etterpå har fotografering hatt en kontrollerende funksjon av arbeiderklassens hverdagsliv. Fotografering kunne tilby nye teknikker for overvåking, registrering, disiplin, trening og reformer. I sammenheng med tidligere praksiser og filantropidiskurser vokste en moderne maktdisiplin frem. Selve begrepet dokumentar daterer Tagg imidlertid til slutten av 1920-tallet og «New Deal»-reformprogrammet til Franklin D. Roosevelt. Etter dette ble fotografier del av en større diskurs hvor det ble gitt en privilegert posisjon som sannhetsvitne (Tagg 1988:8-9).

Reiakvam beskriver også utviklingen av dokumentarfotografiet, og knytter det til en bestemt fotografisk sjanger hun har kalt «sosialdokumentarisme». Den hadde sitt opphav i 1890-årenes USA, med L. Hine og J. Riis som tidlige utøvere. Reiakvam hevder at det karakteristiske ved denne sjangeren er at den er en type fotografisk «elendighetsforskning». Det var den voksende arbeiderklassens fattigdom og nød som ble visualisert for å stille krav om politisk rettferdighet og sosiale reformer (Reiakvam 1997:87-88). Det som er spesielt med dokumentarfotografiet, er at det postulerer å presentere motivet som nøytralt og sant. Som jeg har vist gjennom diskusjonen om realisme- eller symbolisme i fotografiene over, må jeg ta hensyn til begge prinsippene for å tolke fotografier. På den måten trekker jeg fotografiene ut av sin sjanger i analysen, og undersøker Nanna Brochs fotografier på samme måte som jeg undersøker Albert Scheinpflugs fotografier.

Snapshotfotografiet

Snapshotfotografiet knytter Oddlaug Reiakvam til det hun kaller «amatøristisk ‘folkekunst’». Snapshot er opprinnelig en jaktmetafor, skriver Reiakvam. Hun diskuterer hvordan begrepet snapshotfotografering kan favne alt fra et bestemt stadium i den teknologiske utviklingen, til kameratyper og eksponeringstid, og til å vektlegge relasjonen «enkelt kamera - ikke-ekspert.» Snapshotfotografiet har ofte ingen annen intensjon bak bildet, enn å dokumentere en person, et sted eller en hendelse. Reiakvam problematiserer en del av de gjeldende definisjonene i den fotolitteraturen hun refererer til, med bakgrunn i kunstkriteriet og intensjonaliteten som er implisitt i begrepsbruken. Hun hevder at det er en sosialt fundert estetikk, og refererer blant annet til Pierre Bourdieus karakteristikk av amatørfotografiet som «un art moyen» (1965). Det

er et begrep hun oversetter til «mellomkunst», uten å referere til middelmådig kunst, men til det sosiale ved estetikken. Med dette menes å se på fotografering som «folkelig», men som modernitetens folkekunst. Slik viser snapshotfotografiet til en særegen visuell stil, og det fokuserer på den kulturelle sammenhengen (Reiakvam 1997:174-176). Både familie-fotografier og dokumentasjonsfotografier kan være snapshots. Albert Scheinflugs fotografier er ofte iscenesatte portretter, men noen er mer uformelt oppstilte snapshots. Nanna Brochs fotografier har et klart dokumentasjonsoppdrag. Likevel bærer noen av fotografiene preg av å være snapshotfotografier. Dette kommer jeg tilbake til i kapittel 4. Snapshotfotografiet har en implisitt karakteristikkk av å være bevis for noe virkelig, de fanger en situasjon eller et sammentreff. Noen kan være skarpe, noen har for mye lys og noen har for lite lys. Likevel er det den kulturelle sammenhengen som er avgjørende for tolkningen.

Muligheten for å ta snapshots eller reise rundt til familier med et fotografiapparat henger sammen med en teknologisk utvikling. Kodak-kameraet spilte en viktig rolle for utvikling av amatørfotografiet. Det var et enkelt, kasseformet apparat, med en innebygget holder til rullefilm, som gjorde det enklere å fotografere. Det var amerikaneren George Eastman som introduserte Kodak-kameraet i 1888 under slagordet: «You press the button, we do the rest.» Filmen i kameraet inneholdt opptil 100 bilder. Når bildene var tatt kunne rullen leveres til spesialister som fremkalte og etterbehandlet bildene. Det var bare slike filmer som ble brukt i mesteparten av 1900-tallet (Larsen og Lien 2007:177, 261 og 263).

Fotografisk diskurs

Perspektivene elendighet, skikkelighet og verdighet er en måte jeg ser på fotografiene i de forskjellige analysekapitlene. Fotografiene innen hvert kapittel kan derfor også sies å være del av en fotografisk diskurs. Diskursbegrepet opptrer hos flere av teoretikerne jeg har omtalt i denne oppgaven, slik som for eksempel i Taggs dokumentarfotografisjanger og fremveksten av nye diskurser i samfunnet som jeg har redegjort for. Teoretikere anvender diskursbegrepet på forskjellige måter i fortellinger om fortiden, forklarer historiker Anna Green (Green 2008:72). Hun diskuterer selve diskursbegrepet ved å se hvordan diskurs kan være et produkt av menneskers aktive handlinger. Dette gjør hun ved å trekke frem empirister som definerer diskurs som rammer eller kognitive figurer. Den sosiale og den materielle verden skaper diskursen gjennom «... the conscious strategic efforts by groups of people to fashion shared understandings of the world and of themselves that legitimate and motivate collective action.» (Green 2008:72). Da Nanna Broch fotograferte arbeiderfamilier var det en slik aktiv handling

Green refererer til. Fotografiene formet en delt forståelse av elendighet i boligforholdene i arbeiderfamilier. Slik er ikke diskursbegrepet her knyttet til maktposisjoner, som for eksempel i Foucaults diskursbegrep. Her er det Nanna Broch som skapte en bestemt forståelse av verden ved hjelp av fotografier.

Allan Sekula drøfter i «On the Invention of Photographic Meaning» (1982) synet på fotografier som ytringer og bærer av kulturelle budskap. Sekulas syn på fotografier føyer seg derfor inn i diskusjonen om realisme- eller symbolismeprinsippet. Han skriver også hvordan fotografiet historisk sett har blitt forstått som sannhet, en umediert, direkte kopi av den virkelige verden, eller Barthes denotative nivå. Sekula henviser også til Barthes konnotasjonsnivå når han ser på fotografiet som en slags ytring. Det som er annerledes i Sekulas syn på fotografiet, er at ytringene er ufullstendige. Sekula hevder at dette er fordi fotografier er en del av en informasjonsutveksling. All informasjon er ensidig (tendensiøs), hevder Sekula, og slik blir alle beskjeder i informasjonsutvekslingen interessemanifestasjoner. Beskjedene har derfor en retorisk funksjon i en informasjonsutveksling.

Budskapene i fotografiet avhenger av en eller annen ytre matrise av vilkår og forutsetninger. Slik blir mening i enhver fotografisk beskjed kontekstavhengig, og det er her Sekulas begrep om fotografisk diskurs anvendes. Han definerer fotografisk diskurs som «... en arena for meningsutveksling, dvs. som et relasjonssystem mellom parter engasjert i kommunikativ aktivitet.» (Sekula 1982:84) Det kommunikative i fotografiene er sentralt i Sekulas syn på fotografier. Men hans diskursbegrep dreier seg også om forestilling av grenser, i likhet med Anna Green. Grensene etablerer områder for meningsutveksling, og det er nettopp den begrensende funksjonen som bestemmer muligheten for mening. Den fotografiske diskursen er derfor avgjørende som kontekst og rammeverk for tolkning av fotografiernes ytringer. Slik blir informasjonen i fotografiene en diskurs, og kan bli et sett av relasjoner som er styrende for meningsproduksjonen. Dette er fordi meningen som produseres i enhver fotografisk beskjed nødvendigvis er kontekstbestemt. Den fotografiske diskursen er å betrakte som et system der kulturen tar i bruk fotografier til forskjellige fremstillingsoppgaver (Sekula 1982:84-87).

Utvalget av fotografier viser at det er forskjellige fotografiske diskurser. Fotografier alene er en ufullstendig meningskategori, og må derfor sees i sammenheng med aktørene som er involvert for å finne beskjedene i informasjonsutvekslingen. Her hadde Brochs fotografier en politisk beskjed, Scheinpflugs fotografier hadde en privat og en sosial beskjed, og

Folkemuseet en politisk og historisk beskjed. Informasjonsutvekslingen skaper diskurser der elendighet, skikkelighet og verdighet er skapt av aktørene, og blir dermed avgjørende for tolkning av innhold og mening.

Her er Sekulas fotografiske diskursbegrep en måte å plassere fotografiene innenfor en elendighetsversjon, en skikkelighetsversjon og en verdighetsversjon. Samtidig vil jeg gjøre diskursbegrepet mer åpent enn det Sekula definerer det som. Jeg vil blant annet utvide den fotografiske diskursen med fortellinger, både Nanna Brochs notater, men også museets fortellinger. Da kan jeg også, med Greens definisjon, tolke fotografiene som bevisste handlinger for å forstå den sosiale og den materielle verden.

Narrative begreper

I kapitlet om Norsk Folkemuseums Enerhaugen er hovedkildene to filmer og en artikkel. Norsk Folkemuseum formidler fortellinger om fortiden. Det akademiske begrepet for fortelling er «narrativ». Historikeren Alun Munslovs forklarer i *Narrative and History* (2007) at «narrativ» er en kommunikasjonsform der en serie med hendelser settes i en meningsfull forbindelse med hverandre (Munslow 2007:138).

I likhet med Anne Eriksen, hevder Munslow at historie er konstruert, og at den skapes i nåtiden. Fortiden, ifølge Munslow, består av reelle hendelser som bare er tilgjengelig for oss gjennom narrative representasjoner som skrives av historikere. Historie i den sammenhengen, er de narrative representasjonene (Munslow 2007:1, 5 og 136). Fortellingen om arbeiderfamiliene på Enerhaugen er et eksempel på en slik narrativ representasjon. For å analysere dette narrative, tar jeg utgangspunkt i distinksjonen mellom en handling (story) og en diskurs (discourse). Forenklet kan dette oppsummeres med: Hva og hvordan. Fortellingen, hva, som består av hendelser i tid og sted og hvilke aktører som skal være med. Diskursen, hvordan, er hvordan denne fortellingen presenteres og gis mening (Munslow 2007:20-21). Ved å skille mellom handling og diskurs i analysen av museets fortelling, er det mulig finne ut hvordan fortellingen er skapt. Forfatteren, historikeren, vil både velge ut elementer og ramme inn fortellingen. Valg av elementer i narrative er blant annet fra hvilken synsvinkel hendelsene sees fra, eller hvilken stemme som anvendes (voice and focalisation) (Munslow 2007:47-48). Stemme og fokaliserings kan kort oppsummeres med: Hvem snakker eller hvem ser. Fokalisering kan også anvendes om fotografier, som jeg viser på s. 54.

Forfatteren vil også velge en ramme for å plassere fortellingen. Munslow kaller en slik ramme for «story space», eller fortellingsrom. Munslow definerer story space som «...the authored model of what, how, when, why and to whom things happened in the past, which the reader/consumer enters into when they read, view or ‘experience’ the past, constituted as history.» (Munslow 2007:6) Hvilket fortellingsrom som velges for fortellingen er avgjørende for hvordan fortellingen representerer fortiden. Slik skapes historien, ved å velge hvilken tidsramme fortellingen skal ha, hvilke personer som skal være med og hvilke hendelser som betyr noe for den fortellingen som skapes.

Det å undersøke fortellingsrommet kan være en måte å se hvilken versjon av fortiden som fortelles på Norsk Folkemuseum. I analysen vil Carsten Hopstock være den som ser og snakker gjennom filmene jeg skal analysere. Slik blir de narrative teoriene et nyttig verktøy for å finne Norsk Folkemuseums versjon av fortiden.

Tidsbegrep og holdninger

I artikkelen «Time, Work-Discipline, and Industrial Capitalism» (1967) viser historikeren E. P. Thompson hvordan det vokste frem et nytt tidsparadigme som følge av industrialiseringen. Den nye tidsforståelsen danner en viktig bakgrunn for å forstå holdningen til tid som utviklet seg i arbeiderklassen i mellomkrigstiden. Før industrialiseringen hadde det vært det Thompson kaller en «oppgave-orientert» tid. Tiden var knyttet til tidspunkt og frekvens på arbeidsoppgavene, og ble også definert gjennom naturens rytme. Thompson forklarer hvordan den oppgaveorienterte tidsforståelsen hadde et mer variabelt arbeidsmønster, der arbeiderne vekslet mellom perioder med intenst arbeid og perioder med fritid. Etter industrialiseringen ble arbeidet knyttet til klokketid. «... [T]ime is beginning to become money, the employer’s money», skriver Thompson. Slik oppsto det et skille mellom arbeidstid og arbeidernes egen tid. Det var både synet på tid og synet på arbeid som endret seg (Thompson 1967:60-61).

Etableringen av et skille mellom arbeid og fritid skapte også nye krav fra fabrikkarbeiderne. Thompson har kalt det «kampen om tiden». Her lærte arbeiderne at «tid er penger», og de skapte og kjempet frem rettigheter i forhold til dette. Kravene var blant annet retten til regulert arbeidstid og bedre lønnsvilkår. Slik begynte arbeiderne å kjempe om tiden, ikke mot den (Thompson 1967: 85-86). Det nye var at fritid ble etablert som en definert tidskategori, og slik ble døgnet delt inn i arbeid, fritid og hvile.

Anne Louise Gjesdal Christensen beskriver i artikkelen «Byeksplosjon» (1991) hvordan industrialiseringen endret byen. Hun knytter på samme måte som Thompson den viktige distinksjonen mellom arbeid og fritid til den nye tidsoppfattelsen (Gjesdal Christensen 1991:124 og 128). Gjesdal Christensen beskriver holdningen som utviklet seg i arbeiderklassefamilier, der knapphet på ressurser kunne være en daglig kamp: «Det var av største betydning å høre hjemme i de respektable familienes rekke og oppfatte seg selv som hjemmehørende der» skriver Gjesdal Christensen (1991:133). Det å vise at man var respektabel, eller «skikkelige folk», ble en viktig kamp. Særlig var dette kvinnes oppgave. «Å holde alt 'reint og bøtt' var idealet og inngikk i bestrebelsene på å opprettholde familiens gode omdømme – respektabiliteten – utad.» (Gjesdal Christensen 1991:133). Slik utviklet det seg et ideal om respektabilitet som preget mange mennesker i arbeiderklassen. Gjesdal Christensen omtaler arbeiderfamiliene som skikkelige, arbeidsomme mennesker som kjempet for sin respektabilitet. Denne skikkeligheten overfører hun også til boligen. Den ble et symbol for familien utad, og kunne formidle bildet av familien og dens plassering i samfunnet (Gjesdal Christensen 1991:133-135).

Idéhistoriker Ronny Ambjörnsson skriver om en liknende holdning i et sagbrukssamfunn i Nord-Sverige. I takt med landets modernisering og industrialisering vokste det frem en kultur rundt det Ambjörnsson kaller «skötsamhet» blant arbeiderne. «Skötsamhetskulturen» tok utgangspunkt i et antall begrensede idealer som alle hadde bakgrunn i edruelighet. Siden omfattet «skötsamheten» flere elementer som lesing, idédebatt og utdanningsvirksomhet i fagforeninger, avholdsforbund og utdanningsorganisasjoner. Denne kulturen utgjorde en hverdagsdimensjon, som kom til uttrykk i oppførsel, idéer og holdninger. Slik var «skötsamhet» en mentalitet. «Skötsamhet» ble del av en spontan organisering rundt visse verdier hos arbeidere, som var av betydning for deres voksende selvbevissthet. På denne måten ser Ambjörnsson «skötsamheten» mer som arbeiderklassens eget prosjekt enn at det ble pålagt av andre (Ambjörnsson 1988:9-10, 19 og 22).

Morten Bing henviser til Ambjörnssons arbeider og forklarer «skötsamhet» ved å referere til Svein Qvist-Eriksens svensk-norske ordbok fra 1980. Der oversetter han «skötsamhet» med de norske ordene: Arbeidsom, omhyggelig og ordentlig. Imidlertid mener Bing videre at «den skötsamme arbeideren» omfatter mye mer enn disse ordene (Bing 2001:99). På samme måte som Thompson, beskriver Bing en historisk prosess, der den første fasen var den før- og tidligindustrielle arbeideren. I denne fasen opplevde ikke arbeideren at han kunne leve et

familieliv eller skape seg et hjem. I protest mot arbeidsgiveren og mot arbeids- og levevilkår som han ikke kunne endre, skulket han arbeidet og drakk seg full. Den andre fasen tilhørte neste generasjon av arbeiderklassen. Dette var den «skötsamme» arbeideren som skolerte seg, levde respektabelt og organiserte seg i avholdsbevegelser, fagbevegelser og politiske partier (Bing 2001:98).

Det er med bakgrunn i økonomiseringen av tidsbegrepet til Thompson, kampen om respektabilitet hos Gjesdal Christensen og mentalitetsendringen til Ambjörnsson at jeg har utviklet perspektivene i oppgaven. Jeg har derfor valgt å kalle holdningen for «skikkelighet», fremfor å beholde for eksempel Ambjörnssons «skötsamhet». «Skötsamhet» ble også en distinksjonsmarkør i kontrast til elendighet og uorden, skriver Bing. Både på grunn av og til tross for trange kår ble hygiene og orden viktige markører for respektabilitet (Bing 2001:99). Slik kan jeg da se elendighet i kontrast til skikkelighet.

Modernitet som ytre ramme

Det overgripende målet for denne studien av arbeiderfamilier er hvordan deres boligsituasjon har blitt fremstilt visuelt. Rammen for analysen er modernisering og modernitet. I *Allt som är fast förflyktigas* (2010) beskriver Berman moderniteten som en erfaring og som en følelse. Modernitetens historie, hevder Berman, har pågått i tre faser siden femtenhundretallet. Første fasen knytter han til begynnelsen av femtenhundretallet, da menneskene så smått begynte å oppleve det moderne livet. Siden var det en fase med revolusjonsbølgen på 1790-tallet, og den påfølgende 1800-tallets moderne offentlighet. Menneskene som levde i denne siste fasen mintes hvordan det var å leve, både materielt og åndelig, i verdener som ikke var moderne. Slik oppsto et skille som skapte en følelse av å leve i to verdener samtidig. Det er på atten-hundretallet at modernismens idéer oppstår og utvikles, hevder Berman. Han bruker et bredt moderniseringsbegrep, og trekker frem verdenshistoriske prosesser, store oppdagelser i vitenskapen, industrialisering, teknologi, demografiske omveltninger, urbanisering, massekommunikasjonssystemer, mektigere nasjonalstater og et stadig mer ekspanderende og drastisk fluktuerende verdensmarked (Berman 2010:22-23). Gjennom disse prosessene oppsto det en følelse av ustabilitet, der trygge og tradisjonelle levemåter forsvant, mens ønsker og tro på fremtiden virket frigjørende. Følgende sitat fra Karl Marx' *Kommunistiske manifest* gjengis, som også gjenspeiles i Bermans boktittel: «Allt [fast och beständigt] förflyktigas, allt heligt profaneras, och människorna tvingas till sist att betrakta sin levnadsställning och sina

ömsesidiga förbindelser med nyktra ögon.» (Berman 2010:105) Dette «flyktige» hos Marx knytter Berman til 1800-tallets modernitetstenkere og deres oppfatning om motsetninger i samtiden. Berman ser disse motsetningene som en kamp mellom det moderne og tradisjon, og skriver: «Att vara modern är att befinna sig i en miljö som utlovar äventyr, makt, glädje, växt, förvandling av oss själva och världen - och som samtidigt hotar att förstöra allt vi har, allt vi känner til, allt som vi är.» (Berman 2010:21) Moderniteten som en tidsepoke inneholdt store samfunnsmessige prosesser som på den ene siden var spennende og frigjørende, samtidig som det på den andre siden var truende og ustabilt. Imidlertid hevder Berman at det er i denne «virvel» at menneskene baner seg vei og gjør seg fortrolig i den nye moderne verden. Menneskene blir subjekter, ikke bare modernismens objekter. Slik får menneskene makt til å endre den verden som forandrer dem (Berman 2010:22). At mennesker blir subjekter, og får makt til å endre verden, passer godt med det Knut Kjeldstadli kaller «Det moderne prosjekt».

Knut Kjeldstadli redegjør i *Den delte byen* om det «Det moderne prosjektet». Det var en samling ulike bestrebelser fra slutten av tyvetallet som Kjeldstadli kaller «drømmen om den moderne byen». Modernistene var drevet av en livsholdning som vektla nåtidsorientering, rasjonalitet og individualisme. De følte at de levde i en ny tidsalder, hvor holdningen var orientert mot samtiden og fremtiden. Historien hadde derfor ikke samme kraft, og tradisjonen hadde ingen verdi. Menneskene var styrt av en klar fornuft fremfor uklare følelser som i tradisjonelle samfunn. Modernistene mente at det var nå det var mulig å forstå, og å finne gode og rasjonelle løsninger på problemene i samfunnet. Derfor rommet rasjonalismen også en autoritær, men innsiktsfull omsorg i tillegg til en vilje til å handle på vegne av folk. Mange modernister hadde et dypt sosialt engasjement. Spesielt for Oslo i denne perioden var at de kommunale myndighetene spilte en aktiv rolle for å fornye og forbedre byen. Grunntonen i denne modernismen var at det «... gamle, skitne, mørke og usunne klassesamfunnet Kristiania skulle vekk. Et nytt reint, lyst og hygienisk Oslo skulle bygges for alle.» Tankegangen var at hvis menneskene hadde bedre materielle omgivelser, ville det skape bedre mennesker (Kjeldstadli 1990:352-354). Boligsaken ble derfor en del av moderniseringsprosessen, og Nanna Broch hadde et klart mandat innenfor denne prosessen.

Fotografier kan være en inngang til å analysere en kultur. Reiakvam kaller fotografiet et kulturelt moderne fenomen (Reiakvam 1997:42). Hun skriver at fotografiet er «...eit moderne kulturelt konstruksjons-prosjekt med både moderne element og tradisjonselement som byggesteinar. Ambisjonene er heile tida å tolke materialet slik at bilde *frå* ei tid samtidig blir

bilde *på* ei tid.» (Reiakvam 1997:53) I analysene vil jeg derfor ta utgangspunkt i beskrivelser av fotografiene, for deretter å undersøke sammenhengene de kan tolkes som uttrykk for. Fotografiene blir lest som budskap for å avdekke meningsinnhold i arbeiderkulturen.

Kapittel 3 Kilder, forskningsperspektiver og metode

I dette kapitlet redegjør jeg for metoden. Dette vil jeg gjøre ved å vise hvordan jeg har valgt kilder, og hvilke forskningsperspektiv jeg ser materialet gjennom. Jeg redegjør for noen sentrale begreper og hvordan disse er anvendt i analysene. De utvalgte fotografiene er i hovedsak satt inn i kapitlene der de anvendes. Imidlertid er to fotografier satt inn her for å illustrere bakgrunnen for utvalget av kildetyper.

Valg av kilder

I utgangspunktet ønsket jeg å undersøke arbeiderklassens boskikk. Samtidig ville jeg knytte dette opp mot formidling av arbeiderkultur i dag. Etter en samtale med Morten Bing høsten 2012, fikk jeg innsyn i det spennende arbeidet som hadde skjedd da Norsk Folkemuseum endret utstillingene på Enerhaugen. Johannes gate 4 ble ominnredet for å vise en bosituasjon i 1925, året da det bodde flest mennesker der. Slik passet Johannes gate 4 inn som eksempel på trangboddhet. Johannes gate 4 var bygget sammen med Stupinngata 10, og i perioder bebodd av samme familie. Det var derfor nærliggende å se de to husene under ett i analysen. Det som er spesielt her, er at etterkommerne har gitt museet hundrevis av fotografier fra deres private album. Det ble derfor klart for meg at oppgaven skulle ta utgangspunkt i familien som bodde i disse to husene.

Jeg startet arbeidet i Norsk Folkemuseums arkiver. Først gjorde jeg et utvalg av beretninger fra minnematerialet i arkivene med arbeiderminner. Deretter leste jeg gjennom arkivmaterialet som omhandler husene på Enerhaugen, i tillegg til Carsten Hopstocks korrespondanse. Jeg ble samtidig gjort oppmerksom på to filmer om Enerhaugen, før og etter rivning, der Carsten Hopstock forteller om Enerhaugen. I 2013 utkom «Et lite stykke Enerhaugen» av Birte Sandvik og Morten Bing i *Forskning og fornyelse. By og bygd 70 år*, som redegjorde for endringene som førte frem til de nye utstillingene på Enerhaugen.

Etter å ha satt meg inn i Morten Bings arbeider om arbeiderkultur, og besøkt utstillingen i Flisberget 2 på Enerhaugen, samt utstillingen OsloFunkis på Oslo Museum, fant jeg ut at jeg ville undersøke boliginspektør Nanna Brochs arbeider. Broch tok initiativet til å etablere Østkantutstillingen, der hun hentet inspirasjon blant annet fra dokumentasjonsarbeidet hun gjorde. Bing har skrevet om dokumentasjonsarbeidet hennes i tilknytning til

Østkantutstillingen, men ellers har det ikke blitt skrevet mye om selve dokumentasjons- og reformarbeidet Nanna Broch utførte. Jeg besøkte Riksarkivet, og fikk gå gjennom hennes privatarkiv. Noen arkivmapper besto av papirer, og noen arkivmapper besto av fotografier. Til de sistnevnte arkivmappene fikk jeg utdelt et par hvite hansker ved gjennomgang av fotografiene. Jeg åpnet min første arkivmappe, og ble møtt av Nanna Brochs håndskrift. Det luktet støv og gammelt papir, og jeg satt med papirer i hånden som hun selv hadde skrevet. Det skapte en nærhet til materialet som ikke kan forklares i bøker eller på en dataskjerm. Kombinasjonen av hvor jeg var, hvordan jeg måtte behandle arkivaliene, og ydmykheten over at jeg faktisk fikk innsyn i Nanna Brochs egne notater, ga meg et godt utgangspunkt for forståelsen av materialet for analysen. Jeg har også undersøkt arkivmateriale fra Oslo Byarkiv for å finne ut mer om arbeidet hun gjorde som boliginspektør.

Det ble klart at Nanna Broch måtte få en større plass i oppgaven. Hun kunne ikke bare være en kilde for de andre kapitlene. Dette arbeidet skapte bakgrunnen for kapitlet om Nanna Broch, og jeg har derfor tatt for meg Nanna Brochs fotografier som primærkilder. Fotografiene ble hennes metode for å dokumentere bolignøden. Dette underbygges av notater og tegninger, men fotografiene kan også leses som visuelle ytringer. Fotografiene står i et forhold til tekstene, selv om de ikke henger direkte sammen her. Jeg har valgt å trekke inn noen av Nanna Brochs beskrivelser i sitatform. Tekstene får ikke en egen analytisk betydning i oppgaven, men må sees på som en måte å «høre» Nanna Brochs egen stemme.

Det var kontrastene mellom fotografiene fra Johannes gate 4/Stupinngata 10 og Nanna Brochs fotografier som dannet grunnlaget for utarbeidelsen av en problemstilling. På neste side vises to eksempler på disse fotografiene.



Bilde 1 (Broch, ca. 1920)



Bilde 2 (Ukjent fotograf, slutten av 1920)

Selv om fotografiene tilhører to helt forskjellige fotografisjangre, er de samtidig tydelige uttrykk fra to forskjellige versjoner av samme fortid. Materialet har blitt undersøkt samtidig med at jeg har lest teoretisk faglitteratur. Dette har medført at jeg underveis har endret perspektiver, og analysen har utledet ny forståelse. Det var slik perspektivene trådte frem: Elendighet, skikkelighet og verdighet.

Elendighet, skikkelighet og verdighet

Jeg har valgt tre perspektiver for å undersøke kildematerialet. Dette har jeg gjort fordi ulike perspektiver kan gi ulik innsikt, og slik trer de forskjellige versjonene av fortiden frem i materialet. Imidlertid vil ethvert perspektiv på den ene siden fokusere på en spesiell side ved det fenomenet som undersøkes, og på den andre siden utestenge noe og skjule nyansene i kulturen. Kulturhistoriker Liv Emma Thorsen diskuterer det å klassifisere fenomener i dikotomier i «Rette og vrangle - et kritisk perspektiv på etnologi og kvinneforskning» (1990). I artikkelen viser hun hvordan det å anvende «rette» og «vrangle» som analytiske kategorier setter fenomenet som undersøkes i motsetningsforhold til hverandre, men også hvordan kategoriene kan komplettere hverandre (Thorsen 1990:79-80). Thorsen anvender paradigmat om verdighetsforskning for å belyse diskusjonen. I 1979 påpekte Kari Wærness at «verdighetsbeskrivelser» burde erstatte den «gjennomsnittselendigheten» som hadde dominert

kvinneforskningen så langt. Å beskrive verdighet fremfor elendighet var å tolke kvinner som handlende subjekter (Wærness i Thorsen 1990:82). «Verdighetsparadigmet» har likevel vært debattert. Det kan være uheldig at verdighet og elendighet dikotomiseres, fordi dikotomier kan utelukke hverandre. Et fenomen er ofte ikke det ene eller det andre, da hverdagene er fulle av kompromisser (Thorsen 1990:83). Det er slik begrepene «rette» og «vrange» kan være gode analytiske verktøy, hevder Thorsen. De synliggjør at kulturen rommer variasjoner ved å fange dobbeltheten i fenomener uten å låse dem til en dikotomi. «Det er først når enten- eller forsøksvis skiftes ut med både-og, at vi kan komme videre i å dechiffre kjønn og kultur, i fortid som i nåtid.» (Thorsen 1990:87). Når arbeiderfamilier fremstilles på Norsk Folkemuseum i dag, er det et bevisst valg å gjøre det i et verdighetsperspektiv (Bing 2012a:26). Jeg viser i analysen av utstillingene ved Norsk Folkemuseum at verdighetsbegrepet skiller seg fra skikkelighetsbegrepet. Jeg vil derfor nyansere dikotomien elendighet-verdighet ved å skille mellom skikkelighet og verdighet

Presentasjon av kildematerialet

Fotografiene i analysen er i hovedsak de som er publisert på nettstedene Digitalt Museum og Oslobilder. De originale fotografiene til Nanna Broch befinner seg på Riksarkivet, Oslo Museum og Norsk Folkemuseum. Fotografiene fra Johannes gate 4 og Stupinngata 10 er gitt til Norsk Folkemuseum fra etterkommerne til familiene som bodde der. Museet har digitalisert alle fotografiene, og mange er publisert på Digitalt Museum. Jeg har også fått tilgang til fotografiene som ikke er publisert.

Jeg har lett etter hvilke motiver som forekommer mest frekvent i Brochs og Scheinpflugs fotografier. Deretter har jeg sortert fotografiene etter motiver. I Nanna Brochs fotografier har jeg sortert etter følgende motivkategorier: Gårdsrom, offentlige områder, forskjellige boligtyper, fasader og inngangspartier, interiører med og uten mennesker, kjeller/fellesområder i gårder og skisser av boliger. Albert Scheinpflugs fotografier har jeg sortert i kategoriene: Gårdsrom, utflukter og på gaten. Videre følger redegjørelse for utvalget av fotografier.

Nanna Brochs fotografier

Jeg har tatt utgangspunkt i nettstedet: Oslobilder.no. Ved å søke på «Nanna Broch», får jeg treff på 177 fotografier. Ved å utføre det samme søket på Digitalt museum får jeg frem 217 bilder. Fotografiene på de to nettstedene er i all hovedsak de samme. Grunnen til at det er flere bilder på Digitalt museum, er at det her inkluderer bilder fra utstillingene til Nanna Broch. Siden utstillingene hennes ikke er analysens hovedtema, har jeg valgt å gjøre utvalget fra Oslobilder.no. Utvalget av fotografier til analysen begrunnes med at jeg vil få frem hvordan Nanna Broch viste menneskene inne i boligene og ute i gårdsrommene.

Jeg har gjennomgått og kategorisert alle bildene, men vil her bare trekke frem det viktigste for analysen. De 177 fotografiene er delt inn i to hovedkategorier. Det er 139 fotografier av eksteriører og 38 fotografier av interiører. Generelt er det mange dubletter av fotografiene. De er likevel tellt med i alle kategoriene, da jeg mener at kategoriene uansett vil vise tendenser i Nanna Brochs hovedmotiver. Noen fotografier kan kategorieres flere steder, men da har jeg valgt å plassere fotografiet ut fra hva jeg vurderer som hovedmotiv.

Av de fotografiene som viser eksteriører er det 23 fotografier som viser friområder, fabrikker og forskjellige offentlige steder i Oslo. Så er det 34 fotografier som viser forskjellige fasader og inngangspartier av hus, og det er 38 fotografier som viser forskjellige typer hus fra utsiden. Det er alt fra kolonihagehus, frittliggende trehus, murgårder og skur. Disse fotografiene blir ikke analysert her, fordi motivene faller utenfor problemstillingen for oppgaven.

Jeg har imidlertid skilt ut en kategori som jeg har kalt gårdsrom. Kategorien består av 44 bilder. Disse fotografiene viser gårdsrom både i murgårder og i trehus. Nanna Broch har fotografert disse gårdsrommene både med mennesker, spesielt barn, men også uten at det er mennesker med på bildene. Av eksteriørbildene er det derfor 44 bilder jeg undersøker nærmere. Fire av bildene er gjengitt i kapitlet. Bilde nr. 1 og 8 analyseres innenfor kategorien «bruk av gårdsrom». I tillegg vises to bilder, nr. 6 og nr. 9 for å vise variasjoner i motivene.

Det er som nevnt også 38 fotografier av interiører. Her har jeg skilt ut 17 fotografier som viser forskjellige deler av interiør i boligen uten mennesker og 3 fotografier som viser fellesrom i boliger. Disse blir ikke analysert her.

De resterende 18 fotografiene i kategorien med interiører er gjennomgått, og 3 av disse fotografiene gjengis: Bilde nr. 4, 5 og 7.

I tillegg til ovennevnte kategorier har jeg tellet motiver på jakt etter en temabasert kategori. Det er en overvekt av bildene til Nanna Broch som på en eller annen måte tematiserer vask. Jeg har derfor gjort et temabasert utvalg av «kvinner som vasker». Kategorien består av 29 fotografier, og omfatter alt fra vask av klær, til tørk av klær, både ute og inne. Det er også kvinner som vasker tøy i sin egen bolig og i en kjeller. Av disse fotografiene har jeg valgt ut fire bilder; to ute og to inne. Fotografiene er valgt ut for å diskutere elendighets- og skikkelighetsidealet i Nanna Brochs fotografier. Det er bilde nr. 4, 5, 6 og 9.

Albert Scheinpflugs fotografier

Norsk Folkemuseum har fått tilgang til syv album som tilhører familien Andresens etterkommere. Disse albumene er digitalisert av museet. De originale albumene er i familiens eie. Mange fotografier er publisert på Digitalt Museum, men en del av fotografiene oppbevares digitalt på Norsk Folkemuseum. Fotografiene strekker seg fra tidlig på 1900-tallet til 1980-tallet.

Ved søk på Digitalt Museum får jeg 241 treff ved søk på adressen «Johannes gate 4». Ved søk på Oslobilder.no får jeg 86 treff ved søk på samme adresse. Imidlertid er fotografiene på sistnevnte nettsted de samme som de på Digitalt museum, slik at det er Digitalt Museum jeg forholder meg til her. Jeg har fått mulighet til å se alle bildene som Norsk Folkemuseum har kopiert fra de private familiealbumene, også de som ikke er publisert. Her er det blant annet avbildet noen hele albumark i tillegg til enkeltfotografier. Jeg har til en viss grad tellet opp de ulike motivene som forekommer, for å se hvilke motivkategorier som dominerer. På den måten fikk jeg et innblikk i hva fotografen anså som meningsfylt å fotografere. En gjennomgang av alle fotografiene viser at dette i hovedsak er bilder fra fritid, ferie og utflukter.

Av de publiserte fotografiene på Digitalt Museum er 180 bilder før eller etter mellomkrigstiden. Det er bilder fra selve riveprosessen, fra museets utstillinger etter rekonstruksjonen og familiebilder fra 1950-årene. Disse fotografiene er ikke med i undersøkelsen. Jeg har også valgt å se bort fra bilder som er å kategorisere som oversiktsbilder, eller fra steder uten familiemedlemmer. Dette omfatter 22 bilder og da gjenstår det 39 fotografier for denne undersøkelsen.

Disse fotografiene har jeg valgt å dele i tre hovedkategorier: 21 fotografier viser familien i gårdsrommet, 11 bilder viser familien på forskjellige utflukter og syv bilder av familien i gaten på utsiden av huset. Mange av fotografiene er også portretter av familiens medlemmer, spesielt ser vi at Albert Scheinpflug naturlig nok har fotografert sin kone og sin datter.² Det er imidlertid noen av fotografiene han er med på, og disse er antagelig tatt med selvutløser.³

Fotografiene som viser familielivet i gårdsrommet omfatter alle fotografier som er tatt innenfor det avgrensede gårdsrommet Stupinngata 10 og Johannes gate 4. Fotografiene er både typiske portretter, men viser også forskjellige aktiviteter. Dette være seg hverdagslige sysler, som klesvask og lek, men også søndagskledte mennesker som bruker gårdsrommet. Fotografiene fra utfluktene viser at familien brukte både byen og gaten utenfor husene, men at de også er i mer naturlige omgivelser som skog og åpne landskap. Jeg har totalt gjengitt 12 fotografier i det aktuelle kapitlet.

Det er få interiørbilder i fotografiene fra Johannes gate 4/Stupinngata 10, slik at det vil ikke være hensiktsmessig å dele de inn i interiør og eksteriør som i Nanna Brochs fotografier. Arbeiderfamiliers bruk av gårdsrommet er imidlertid et felles tema i de to første analysekapitlene.

Norsk Folkemuseums filmer

I det tredje analysekapitlet undersøker jeg hvordan fotografiene anvendes i fortellinger om arbeiderkultur på Norsk Folkemuseum. Selv om fotografiene til Nanna Broch og Albert Scheinpflug er produsert innenfor forskjellige sjangre, dokumentar- og familiefotografier, blir de likevel satt sammen i en kulturell kontekst som utstillinger på Norsk Folkemuseum.

Analysen tar utgangspunkt i to filmer og en artikkel for å undersøke hvordan de som har laget utstillingene på Enerhaugen vektlegger innholdet av verdighet. Den første filmen er det NRK-produserte TV-programmet fra 1969 med Carsten Hopstock som programleder og forteller. Hopstock var ansatt ved Norsk Folkemuseum fra 1954, og han gir en god gjennomgang av museets tanker for riveprosessen, flyttingen og gjenoppføringen på museet. Den andre filmen er en film som er produsert av Norsk Folkemuseum i 2011. Her er også Carsten Hopstock

² I den aktuelle perioden, senere ser vi også mange bilder med sønnen.

³ Norsk Folkemuseum mener at selvutløser er den mest sannsynlige metoden (M. Bing 08.10.14).

forteller, og presenterer noen av sine «hjertebarn», hvor et av disse er Enerhaugen. I 2013 kom «Et lite stykke Enerhaugen» i *Forskning og fornyelse - By og bygd 70 år* som blir å betrakte som en primærkilde for endringene rundt ominnredningen som skjedde i 2011-2012.

Andre kilder

Nanna Brochs *For boligsak og hjemmets trivsel i en artikkelserie om bolignøden i Oslo i 1929-årene*, utgitt av Østkantutstillingen i 1961 har vært en god kilde til Nanna Brochs tanker om bolignøden.

Andre viktige kilder har vært arkivmateriale i Oslo Byarkiv. Her har jeg fått nyttig innsikt i dokumentasjonsarbeidet til Oslo Helseråd. I tillegg har jeg anvendt skriftlige kilder fra Riksarkivet, spesielt Nanna Brochs arkiver. Dessuten har jeg anvendt arkivmateriale fra Norsk Folkemuseums arkiver spesielt knyttet til Enerhaugen.

Husene som er gjenreist på Norsk Folkemuseum må også betraktes som kilder. Jeg har hatt flere samtaler med Morten Bing og alle besøkene og samtalene har vært med på å forme mitt bilde av husene og hvordan det må ha vært å bo i dem.

Avslutning

Kildematerialet jeg har valgt var det som viste seg å kunne demonstrere hvordan ulike versjoner av fortiden har blitt skapt. Alle fotografiene har vært gjennomgått og systematisert i ovennevnte kategorier. Ved å kategorisere fotografiene har jeg dannet meg et inntrykk av hvilke motiver fotografen har vektlagt. Derfor blir fotografiene i analysen valgt ut med bakgrunn i perspektivene elendighet, skikkelighet og verdighet. Fotografiene som gjengis i analysekapitlene er de som er mest representative innenfor hver motivkategori.

Kapittel 4 Nanna Brochs versjon av boligforhold

Nanna Broch undersøkte og dokumenterte bolignøden i deler av Oslo i mellomkrigstiden. Hennes arbeid resulterte i fotografier, tegninger og notater, i tillegg til at hun publiserte artikler i bøker og tidsskrifter. Disse visuelle og skriftlige kildene danner bakgrunnen for analysen. Dette kapitlet er det første av tre analysekapitler som viser forskjellige versjoner av boligforhold i arbeiderfamilier. Først vil jeg undersøke hvordan Nanna Brochs fotografier kan skape en versjon av en arbeiderkultur. Jeg vil se om fotografiene kunne være et virkemiddel Nanna Broch tok i bruk for å forsterke sitt budskap. Med dette mener jeg at fotografiene kan leses som samtidige visuelle ytringer.

Nanna Brochs fotografier blir fortolket i dette kapitlet som et kulturelt uttrykk. Jeg vil først og fremst analysere Nanna Brochs visuelle materiale for å se hvordan de kulturelle uttrykkene ble konstruert. Så vil jeg se hvordan hennes fotografier skapte en elendighetsversjon av arbeiderfamilier. Analysen må sees i lys av hvilken praksis de visuelle og skriftlige kildene inngikk i og hvilken betydning kildene ble tillagt i samtiden. Jeg vil derfor starte med å redegjøre for hennes bakgrunn, for så å vise hvordan denne påvirket hennes dokumentasjonsarbeid. Det vil si både hvem som påvirket hennes arbeider, slik som Eilert Sundt, men også konkrete rutiner for utarbeidelse av rapportene. Visualisering av bolignød ble sentralt i hennes arbeid, slik Østkantutstillingen også viser.

Analysene tar utgangspunkt i Nanna Brochs materiale fra boligundersøkelsene. Tre kategorier er brukt i analysen: Gårdsrom, interiører og kvinner som vasker. Jeg har med bakgrunn i disse kategoriene gjort et utvalg som jeg mener er representativt for å belyse henholdsvis bruk av gårdsrom, bruk av bolig og hygiene.

Nanna Broch – oppvekst og bakgrunn

Nanna Broch ble født i et borgerlig miljø i Horten 22. oktober 1879. Familien var sosialt engasjert og verdsatte utdanning høyt. Det var ikke vanlig for piker å studere på slutten av 1800-tallet, men Nanna Broch tok middelskoleeksamen i Horten. Siden ble hun student i Oslo, og tok ex. phil. i 1903 (snl.no 2009 og Broch 1961:78). Nanna Broch fortsatte utdanningen sin i Berlin, der hun studerte sosialt arbeid ved «Sozialen Frauenschule». Som institusjon hadde skolen røtter tilbake til 1800-tallet, men ble etablert som en skole med et eget opplæringstilbud innen sosialt arbeid i 1908. Utdanningen var tett knyttet opp mot

utviklingen av moderne sosialarbeid og sosiale reformer. Det var sosialpedagogen Alice Salomon som ledet institusjonen (Brandtzæg 2013:16-17 og Alice Salomon Hochschule Berlin 2014).

Salomon var selv aktiv innenfor sosialt arbeid. Hun mente at de store moderne byenes ekspansjon og utvikling medførte et økende behov for å endre tenkemåte i forhold til fattigdommen i arbeiderklassen. Den voksende arbeiderklassens egen elendighet måtte synliggjøres for arbeiderklassen selv, og de fattige måtte hjelpes til å hjelpe seg selv. Salomon utarbeidet en grunnleggende praksis og systematisk metode, særlig rettet mot arbeiderkvinnene. Metoden gikk ut på å lære de fattige til selv å løse utfordringene i sitt eget hverdagsliv. Salomon etablerte dette fagfeltet som et selvstendig yrkesfelt for kvinner. I Berlin ble altså Nanna Broch undervist i hvordan kvinnene kunne læres opp til å håndtere det moderne livets nye sosiale utfordringer (Brandtzæg 2013:16-17).

Broch var selv ugift og yrkesaktiv i hele sitt liv. Hun bodde de fleste årene av sitt voksne liv i en leilighet over utstillingslokalene på Ankertorget. Det var en liten leilighet med vinkelstue, sovealkove, kjøkken og pikeværelse. Hun tilhørte en ny generasjon moderne kvinner som hadde tilknytning til den borgerlige siden av kvinnebevegelsen og Nanna Broch mente at arbeiderbevegelsen kunne være en måte å endre samfunnet på (Bing 2001:137-139 og 146 og Brandtzæg 2013:18). At det nettopp var kvinnene Nanna Broch ville engasjere, viser også hvordan Alice Salomon og henne skole må ha påvirket Nanna Brochs yrkesvalg og metode. Brochs metode begynte med systematisk feltarbeid. Inspirasjonen kan ha kommet fra presten Eilert Sundt som hadde introdusert denne metoden sytti år tidligere.⁴

Nanna Broch og Eilert Sundt

Eilert Sundt var sentral for gjennombruddet av den statistiske tenkemåten som en vitenskapelig tilnærming til samfunnsproblemer (Fulsås 2003:14). Hans arbeider var kjent for Nanna Broch, men hun tilnærmet seg reformarbeidet og bolignøden på en annen måte. Hun mente at Sundt (og andres) metoder ikke hadde ført til endringer (Broch 1961:54). Felles for Broch og Sundt var imidlertid folkeopplysning. Bodil Stenseth skriver: «Folkeopplysning var

⁴ Det er flere som kan ha formet Nanna Brochs syn, blant annet forfatteren Ellen Key. I denne oppgaven har jeg imidlertid valgt å trekke frem Salomon og Sundt.

en hjertesak for Eilert Sundt» i biografien om han (2000:105). Sundt oppdaget på sine reiser at folkets eget arbeid var en kilde til endring.⁵ Sundts respekt for den folkelige rasjonalitet steg, og han ville heller bevisstgjøre folket fremfor å moralisere. Ønsket var å øke respekten for folkets kultur, slik at folkets selvrespekt også økte (Fulsås 2003:66). Sundt fant at allmuens husmødre hadde en gammel tradisjonsbundet kunnskap om renslighetsstell. Slik kunnskap kunne ikke læres på skolen. Derfor kunne ikke utviklingen av folkelivet styres ovenfra med lover som var utformet av fagmenn eller vitenskapsmenn. Det var forholdene hjemme hos den enkelte som ga begrensninger. «Han hadde funnet det han hadde drømt om helt fra begynnelsen – folkets friske kjerne.» (Stenseth 2000:304-305) Eilert Sundts respekt for folkelig rasjonalitet kom kanskje tydeligst til uttrykk i den såkalte grøtstriden.⁶

Sundts metode var feltarbeid, og de fleste studiene ble gjort på landsbygda. På samme måte som Nanna Broch etter han, hadde Sundt renslighet som mål for sine registreringer. Eilert Sundt foretok bare en bystudie, og her var det skolen som var Sundts forskningsobjekt. Resultatene av undersøkelsene ble utgitt i *Om Piperviken og Ruseløkbakken. Undersøgelser om Arbeidsklassens Kaar og Sæder i Christiania* (1858). Denne studien er interessant, fordi han også her anvender feltarbeid som undersøkelsesmetode. Det var i 1855, på oppdrag for «Selskabet for Folkeoplysningens Fremme»⁷ at folkeskolen i Christiania skulle undersøkes. Påstanden var at det ikke sto bra til med «almueskolen», skrev Eilert Sundt (Sundt 1858:2). Han valgte ut to av byens forsteder som eksempler for undersøkelsen. Det var studenten og forstanderen ved «Toftes Gave», en oppdragelsesanstalt for forlatte og forsømte barn, F. Iversen, som innhentet opplysningene. Sundt foreslo at siden Iversen først skulle gå rundt til familiene, kunne han samle inn mer informasjon, blant annet om økonomi og boligforhold (Sundt 1858:2-3).

⁵ Sundt oppdaget på sine reiser at tilfeldige avvik i for eksempel byggeprosesser kunne føre til en bevisst seleksjon, der mennesker tok etter avviket fordi de fant det heldig. Slike tilfeldige avvik kunne således føre til forbedringer. Det å bevisstgjøre allmuen med tanke på å planlegge forbedringer ble Sundts holdning for å fremtidsorientere byggeskikken (Fulsås 2003:65).

⁶ Grøtstriden dreide seg om en diskusjon mellom Peder Chr. Asbjørnsen og Eilert Sundt. Der førstnevnte kritiserte bondekvinnes grøtkoking og sistnevnte forsvarte denne. Eilert Sundts argument var at kvinner hadde kookt grøt i tusener av år og måtte derfor ha kommet frem til den mest formålstjenlige måten å koke grøt på (Berggren 1989:62).

⁷ En privat stiftelse dannet i 1850 av Hartvig Nissen. Formålet med stiftelsen var å arbeide for en borgerlig oppdragelse i skolen og å hindre utviklingen av ukontrollerbare massebevegelser (snl.no).

Likhetene mellom Nanna Broch og Eilert Sundts arbeider er mange. Sundt knyttet bystudien sin til fattigdom og til arbeiderklassen. På samme måten som Nanna Broch gjorde sytti år senere, registrerte han informasjon om boligforhold som botetthet, familiestørrelse, tilgang på kjøkken og rangering av innbo. I tidligere undersøkelser var det renslighet og sanitære forhold han hadde vært opptatt av, slik også deler av Nanna Brochs undersøkelser hadde vært. Nanna Broch, som jeg viser senere i kapitlet, ønsket primært å få tøyvasken ut av leilighetene.

Imidlertid registrerte Eilert Sundt også antall bøker arbeiderklassen hadde, og hvilke bøker de hadde. Nanna Broch registrerte ikke dette i sine undersøkelser, men hun tematiserer bøker i Østkantutstillingen.

Eilert Sundt kategoriserte informasjonen etter blant annet yrker innen arbeiderklassen og hvilket inntektsnivå de ble antatt å ha. Ved hjelp av vitenskapelige kategorier og statistikk, konkluderte han blant annet med hvordan trangboddheten økte med lavere inntektsnivå. Tabeller og statistikk var også viktig for Nanna Brochs undersøkelser. Det kan synes som om den store forskjellen mellom Eilert Sundts og Nanna Brochs arbeider lå i oppdragsgiveren. Eilert Sundt var engasjert av en privat stiftelse som arbeidet for en borgerlig oppdragelse i skolen og Nanna Broch var ansatt i en kommunal stilling med klart avgrensede arbeidsområder knyttet til boliginnspeksjoner. På den andre siden kan det synes som om både Sundt og Broch utvidet sitt opprinnelige mandat. Eilert Sundt undersøkte ikke bare arbeiderklassens skolegang, økonomi eller boligforhold, men arbeidet også for å styrke selvaktelsen og å oppmuntre arbeiderne til å hjelpe hverandre. Det var ikke økte offentlige bevilgninger som skulle løse fattigdomsproblemet. Løsningen, ifølge Eilert Sundt, var å påvirke folk til å ta et eget initiativ for å komme seg ut av sine vanskelige kår (Stenseth 2000:214-216).

Med tanke på at Nanna Brochs utdanning innen sosialt arbeid var rettet mot kvinner, kan det tenkes at hun så nødvendigheten i å endre Sundt metode for å nå sine mål. Eilert Sundts arbeid var rettet mot allmuen. Nanna Broch hevdet at tidligere arbeid for boligsaken ikke hadde hjulpet. Så selv om Eilert Sundt og flere med han hadde satt fokus på problemet, kunne ingen ting skje før arbeiderne selv tok boligsaken i egen hånd. – «Og fremfor alt er det arbeiderkvinnenens sak.» (Broch 1961:56). Der Eilert Sundt rettet opplysningsarbeidet mot arbeiderklassen mer generelt, rettet Nanna Broch arbeidet mot kvinnene spesielt.

Nanna Broch har på samme måte som Eilert Sundt engasjert seg for å påvirke arbeiderne til selv til å ta ansvar for å forbedre sine levevilkår. Men hun hadde et virkemiddel som ikke

Sundt hadde, hun kunne visualisere forholdene. Der Eilert Sundt sendte en student for å innhente opplysninger om arbeiderfamilier, dro Nanna Broch selv rundt med fotografiapparatet til byens små leiligheter. Visualisering, som ble Nanna Brochs virkemiddel for å påvirke, er kanskje den største forskjellen i metode mellom Broch og Sundt. Nanna Broch visualiserte bolignød i fotografier, men også i utstillingene hun skapte.

Boliginspektrise Nanna Broch på oppdrag for Oslo Helseråd

Kristiania Sundhedskommissions (Oslo Helseråd fra 1924) avdeling for bolighygiene ble ledet av en sunnhetsinspektør, og boliginspeksjonene ble foretatt av de ansatte ved denne avdelingen. I deler av den aktuelle perioden var dr.med. Axel Strøm sunnhetsinspektør og Nanna Brochs leder. Avdeling for bolighygiene omfattet en teknisk avdeling (ingeniørkontor) og et kvinnelig sosialt boligtilsyn, ofte benevnt som «det sociale boligtilsyn». Ingeniørkontorets oppgaver var knyttet til de tekniske spørsmålene om bygninger. Oppgavene til boligtilsynet besto i hovedsak i å rette mangler ved dårlig vedlikeholdte leiligheter i samarbeid med ingeniørkontoret. Boligtilsynet skulle også avhjelpe overbefolkning ved å samarbeide med det kommunale leiegårdskontoret som forvaltet de kommunale leilighetene (Strøm 1933).⁸

En ny helseforskrift, paragraf 22,⁹ medførte i 1917 at boligtilsynet ble omorganisert. Forskriften satte krav til bedring av boligforhold. Derfor ble det nødvendig å få mer hjelp til boligtilsynet og det ble bevilget lønn til fire kvinnelige assistenter (Oslo kommune 1952:14). 11. mars 1919 ble Nanna Broch ansatt. Det var dette året de fleste boliginspektørene ble ansatt.¹⁰ Boligtilsynets arbeid har vært organisert etter to prinsipper: Å behandle innkomne klager og å utføre systematiske undersøkelser av boliger. Hensikten med de kvinnelige assistentenes arbeid, var å påvirke leieboernes renslighetssans og å veilede dem i en fornuftig bruk av leiligheten. Boligtilsynet skulle ved de systematiske undersøkelsene skaffe seg en oversikt over beboelsesforholdene og sørge for å få gjennomført et bedre vedlikehold av

⁸ Boligtilsynet omfattet i tillegg tilsyn av herberger, hoteller etc. som ikke omfattes av denne oppgaven.

⁹ Paragraf 22 omfatter krav til vedlikehold av leiligheter, samt krav til beskyttelse mot kulde og hete. Kravene omfatter også at leilighetene ikke lider av fuktighet, at de lar seg oppvarme uten å utvikle røk, at vinduer og dører lett lar seg åpne og at de er tette. Adgang til rent vann foreskrives også. Sundhetskommisjonen kan innskrenke beboelsesantall etter fastlagte kriterier, kreve tilfredsstillende renhold og andre sanitære hensyn. Forskriftene trådte i kraft 1. april 1919 (Sundhetsforskriftenes § 22, 1917).

¹⁰ De kvinnelige boliginspektørene omtales som assistenter.

leilighetene. Assistentene førte et rapportskjema som ble fylt ut på stedet. Skjemaet skulle fylles ut med opplysninger om størrelsen på leiligheten og permanent utstyr, samt leilighetens tilstand. Videre skulle det føres opp opplysninger om gårdens ytre bekvemmeligheter, størrelsen på leieboernes familie, og antall losjerende. På grunnlag av skjemaene og skriftlige rapporter ble det i etterkant utarbeidet et registerkort for hver enkelt leilighet. Mangler ved leiligheten skulle forsøkes rettet til eieren eller, avhengig av omfang, ved oversendelse til sunnhetskommisjonens boligkontor. Det utarbeidete registerkortet omfattet et omriss av leiligheten og alle opplysninger som ble ansett som interessante når leiligheten skulle vurderes som brukbar bolig. De forskjellige registerkortene ble samlet til et endelig registerkort for hele eiendommen, som skulle gi en oversikt over antall leiligheter, gårdens sanitære utstyr, samt de klager og pålegg som vedkom eiendommen (Kristiania Sundhetskommisjon 1923:22-37).

I 1919, det året Nanna Broch startet, kontrollerte boligtilsynet nesten 2000 leiligheter. Av disse ble 967 leiligheter oppmålt og beskrevet. Boligtilsynet fant at det i 337 leiligheter var overbefolkning. Av disse ble de dårligst stilte familiene søkt hjulpet hos Oslo kommunale leiegårdskontor. Årsberetningene fra avdelingen for bolighygiene forteller om boligforholdene i deler av Oslo. Beretningene forteller at det i 1920- og 30-årene var noe bedring i boligforholdene, og at dette i hovedsak skyldes større byggevirkksomhet. Mange familier bodde imidlertid fortsatt elendig, og arbeidsløshet og husmangel var ofte årsakene til dette. Ved å lese to tilfeldig utvalgte årsberetninger fra tredveårene, kan jeg se endringen i boligforholdene. I årsberetningen fra 1932 ble bolignøden fortsatt ansett som betydelig. I 1937 kunne avdelingen rapportere at det var opptil 16544 leiligheter som var overbefolket i Oslo. Avdelingen for bolighygiene konkluderte derfor med at overbefolkning av leiligheter fortsatt representerte den viktigste hindringen for en rasjonell bolighygiene (Kristiania Sundhetskommisjon 1923, Oslo Helseråd 1933 og Oslo Helseråd 1938).

En arbeidsdag og kamp mot offentlige myndigheter

Etter besøkene hos arbeiderfamiliene, utformet Nanna Broch skriftlige rapporter, ofte i brevform til sin leder, sundhetsinspektør dr. med. Axel Strøm.¹¹ Et eksempel viser at hun besøkte en utleier i Calmeyersgate, der tre familier delte tre rom, kjøkken og bad. Det viste

¹¹ Sunnhetsinspektør ved Oslo Helseråd fra 1934-1940 (snl.no)

seg at det ikke var tilfredsstillende kjøkkenfasiliteter i denne leiligheten. Et ufullstendig kjøkken medførte brannfarlig matlaging på de enkelte rommene. Nanna Broch hevdet at det ikke nyttet å pålegge utleier utbedring, i frykt for oppsigelse av leiekontraktene. Familiene var fattige, og kunne på grunn av bolignøden ikke finne annet bolig (Broch 1938). Flere liknende rapporter viser at sundhetsinspektøren påførte sin godkjenning og eventuelle kommentarer, og videreformidlet hennes notater og brev til forskjellige offentlige instanser. Det kunne være Oslo kommunale leiegårder, men også for politisk påvirkning, slik som boligrådet i Oslo. Korrespondansen gikk begge veier, og i et brev fra Oslo kommunale leiegårder til Axel Strøm i 1935, ser vi at Leiegårdskontoret erkjente problemet, men at mangel på tilstrekkelige boliger gjorde at de ikke kunne ta hensyn til Helserådets henvendelser selv om dette var deres ønske. Leiegårdskontoret skriver at det fantes mange flere husville og vanskelig stilte leiesøkende enn det Helserådet kjente til (Oslo kommunale leiegårder 1935).

Ved å gjennomgå deler av korrespondansen mellom boliginspektørene og Leiegårdskontoret på 1920- og 1930-tallet, kan det se ut som om sundhetsinspektøren støttet Nanna Brochs (og de andre boliginspektørenes) arbeid, men likevel kunne de ikke hjelpe så mange som de ønsket. Nanna Broch må ha sett hvordan hennes arbeid ikke førte til det resultatet hun ønsket. Broch var optimistisk da hun startet boliginspeksjonene, men hun uttrykte hvordan optimismen sank i møte med virkeligheten: «*Imidlertid – når et nytt arbeid settes igang, da hender det vist ofte at det blir ikke riktig sån som man hadde tenkt sig det. Livet selv, de virkelige forholdene man får se, viser sig helt annerledes enn tenkt.*» (Broch 1921) På flere måter uttrykte hun sitt engasjement. Det er trolig med bakgrunn i slike møter at hun skapte alternative metoder for å forsøke å avhjelpe bolignøden.

Nanna Broch satte ord på rapporter med tall og paragrafer om boligforholdene. Ved å publisere notater og betraktninger, kunne hun forsterke budskapet om bolignøden. Broch bestred oversiktene til Leiegårdskontoret. Hun hevdet at ikke alle var med på denne oversikten, og at det kunne være så mye som 40.000 mennesker i bolignød. Hun arbeidet for å overbevise myndighetene om at listene ved Leiegårdskontoret var en lite pålitelig målestokk for boligbehovet (Broch 1934). Utdraget nedenfor er fra et materiale som senere ble vist på Østkantutstillingen «Bolig- og helse» i 1934, blant annet sammen med tegninger av boligforhold.

Nanna Broch ville belyse årsakene til at det var så stort misforhold mellom hennes tall på mennesker som bodde i overbefolkete leiligheter og på Leiegårdskontorets tall; «Forholdet er

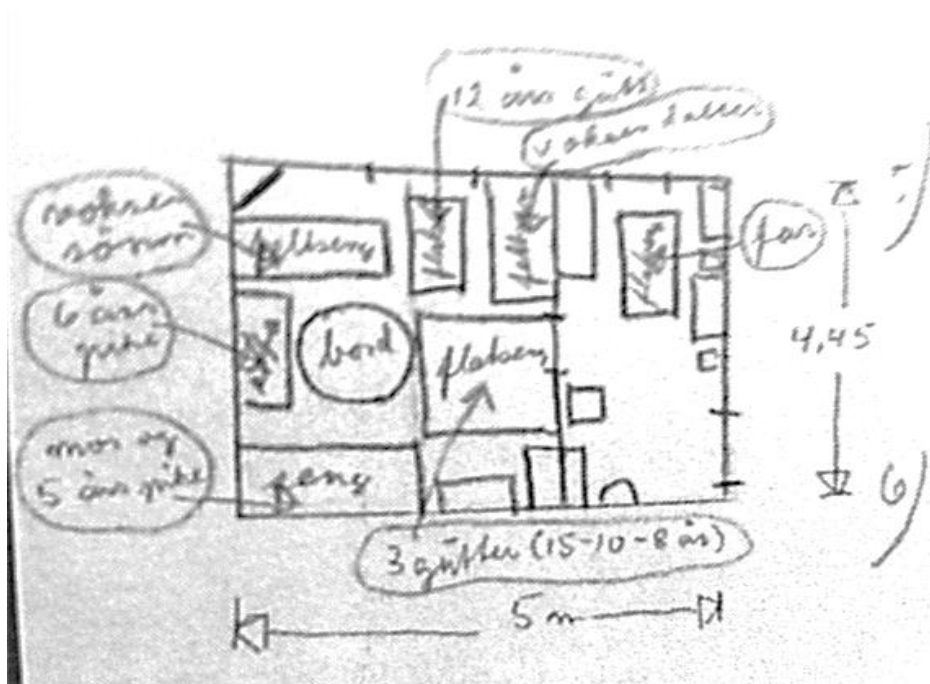
det at en meget vesentlig del av familiene i overbefolkete leiligheter ikke kommer med som ansøkere på leiegårdskontorets liste» (Broch 1934). Hun gir mulige årsaker til misforholdet: For det første er det mange boligsøkere som anser det som nytteløst å søke på grunn av den lange ventetiden. For det andre utestenger Leiegårdskontorets adgangsbetingelser til selve søkeprosessen mange boligsøkere fra listen. Hun var kritisk til Leiegårdskontorets krav for å kunne søke bolig. Kravene var blant annet å ha «Hjemstavnsrett», og søkere måtte ha vært bosatt i Oslo i to år. Enslige fikk ikke tildelt leilighet, og ved søknaden måtte det vises frem en vielsesattest. Godkjenning for inntekt og innbetalt skatt måtte også fremvises. På toppen av dette krevde Leiegårdskontoret at det måtte fremvises en «Bytteerklæring». Dette var en erklæring som baserte seg på velvilje fra den private gårdeier, ved at Leiegårdskontoret kunne disponere leiligheten etter at den var fraflyttet. Dette kunne kreves selv om leiligheten var aldri så dårlig (Broch 1934). Nanna Broch illustrerte de umulige forholdene i disse kravene ved hjelp av notater og tegninger. Disse eksemplene ble som nevnt senere vist på Østkantutstillingen. Et av eksemplene er følgende beretninger:

Familie: Foreldre med 3 barn i kjeller – forbudt som bolig i 1901. Stadig sykdom – de voksne gikt, barna kjertelsvake, forkjølelse, bronkitt. Lege, lysbehandling, medisin til alle. Foreldre gift i Oslo 1920. Bodde først på hvert sitt arbeidssted. Fant en hytte på Nordstrand – sunnhetsfarlig. Fikk kjelleren gjennom bekjente i 1924. Barna født her. Tross stadig opphold i Oslo blev familien nektet innmeldelse på leiegårdskontoret inntil juli 1931. – Hjemstavnsrett manglet.

En annen fremstilling er en familie som mangler bytteerklæring. Her har Nanna Broch tegnet en skisse over boligen:

Familie: Foreldre med 8 barn i 1 vær. og kjøkken. Meget tuberkulose. Har søkt hus ved leiegårdskontoret siden 1926. Eneste chance nu til å få en forsvarlig bolig er om gårdeieren vil gi «byttetillatelse» til leiegårdskontoret. Helserådet står maktesløst.

På neste side viser Nanna Broch i en tegning hvordan familiemedlemmene sover.



Bilde 3 (Broch, 1934)

I dette eksemplet ser vi at i en bolig på 22,25 kvadratmeter med et rom og kjøkken sover ti mennesker. Hvis vi følger tegningens markeringer, er det far som sover på kjøkkenet på en flatseng (innringet på høyre side). Sengen er slått opp under vinduet midt på gulvet. Det er markert en del møbler langs veggene, antagelig benker, ovn osv. Her synes det som om også utgangsdøren er. I det andre rommet sover de andre medlemmene i familien. Det er mor med en fem år gammel pike i en enkeltseng i det ene hjørnet (innringet nederst til venstre). Langs vegg, en kort sofa med en seks år gammel pike, ovenfor henne, en enkelt feltseng med en voksen sønn. På øvre vegg er det markert et vindu, og under vinduet står en kort flatseng ut i rommet, der en tolv år gammel gutt sover (innringet øverst på tegningen). Ved siden av han, i hjørnet, sover en voksen datter på en feltseng. Langs den fjerde vegg er en noe bredere flatseng oppslått hvor tre gutter på femten, ti og åtte år sover (innringet nederst i bildet). Det er minimal gulvplass mellom sengene. Døren til kjøkkenet er ved enden av flatsengen, det kan ikke ha vært mulig å gå gjennom døren med sengen oppslått.

I sin undersøkelse av arbeiderkvinnene på Kampen, skriver Liv Emma Thorsen blant annet om bruken av kjøkken i arbeiderfamilier. Kjøkkenet var primært et oppholds- og arbeidsrom, men kunne, om nødvendig, brukes som soverom om natten. Det var derfor en stor forskjell på om familien hadde eget kjøkken eller måtte dele kjøkken med andre familier. De familiene som måtte dele kjøkken fikk innskrenket kjøkkenets funksjon som oppholds- og arbeidsrom. De kunne heller ikke utnytte kjøkkenet som soverom, og det er derfor ikke bare antall rom

alene som kan gi informasjon om familiens plass i hjemmet. Kjøkkenet må også trekkes inn i en analyse av bosituasjonen (Thorsen 1979:177). Beretningen over gir ikke informasjon om farens arbeidssituasjon, men siden det eneste familiene mangler er «byttetillatelse» vet vi at de har levert dokumentasjon på inntekt. Med tanke på at moren i familien ofte var den første som sto opp for å forberede dagens oppgaver, har trangboddheten i denne familien vært problematisk. Her fremstilles også en familie med alvorlige sykdomstilfeller. Kunne denne familien på ti få den søvn og hvile de skulle ha på 22,25 kvadratmeter?

Det var vanlig med 30-40 cm. soveplass pr. person, skrev Nanna Broch. Sengestedene var gjennomgående dårlige. Det var divaner, feltsenger, trekkspillsenger, senger sammensatt av stoler, flatsenger osv. Sovetider var vanskelig å overholde i disse tettbodde værelsene. Noen hadde nattarbeid, småbarn skrek og noen var syke. Og som Nanna Broch poengterte: «En god søvn er en nødvendig betingelse for arbeidskraft, humør og helse.» (Broch 1934) Broch viser til at det verken var sengeplass eller plass til privatliv i slike leiligheter som den som gjengis i skissen på forrige side. Dessuten var det alvorlig sykdom og stor grunn til bekymring for dramatiske konsekvenser (Broch 1934), og slik visualiserer hun hvordan trangboddhet virket på levestandarden. Skissen underbygges av den korte fremstillingen, som forsterker tallene hun ellers produserte i sine rapporter som boliginspektør.

Skissene viser også flere kjellerleiligheter. De ble målt opp og beskrevet, og Nanna Broch beretter at kjellerne hadde utette tak, dårlig grunnmur, mangelfull drenering og vannsig inn. Ofte var det manglende ventilasjon fordi luker ble murt igjen på grunn av kakerlakker. Alle hennes beretninger og skisser skaper en elendighetsversjon av arbeiderfamiliene. Samtidig forteller de oss hvordan hun anvendte kunnskap fra boligundersøkelsene til å kjempe mot et system hun opplevde som altfor rigid, og hvordan hun selv arbeidet for å avhjelpe bolignøden.

Nanna Brochs arbeid resulterte i både visuelt og skriftlig materiale. På den ene siden ønsket hun å påvirke politikere til handling for å avhjelpe bolignøden, på den andre siden skapte hun med sitt arbeid et grunnlagsmateriale som hun videreførte i Østkantutstillingen. Utstillingene kan sees i sammenheng med reformarbeidet rettet mot arbeiderfamilier. Nanna Broch hadde flere måter å visualisere og opplyse om bolignød på.¹² Østkantutstillingen ble et virkemiddel for henne og en viktig del av hennes arbeide.

¹² Nanna Broch anvendte også fotografiene fra undersøkelsene sine til å holde foredrag om bolignøden. Hun holdt blant annet et foredrag i Uranienborg kvinneforening kalt «Bolignøden i bilder» (Broch 1961:7-9).

Moderne visualisering av boligsaken: Østkantutstillingen

Nanna Brochs sterke engasjement i boligsaken førte til at hun tok et initiativ til å starte en utstilling som hovedsakelig var rettet mot arbeiderfamiliers bruk av boligen, slik som innredning og hygiene. Østkantutstillingen ble organisert som en forening under samme navn. Målet for utstillingene var å bedre boligstandarden i byen, slik at byens arbeiderbefolkning kunne ha sunne, gode og vakre hjem (Bing 1998:82-83). Utstillingene var en viktig del av Nanna Brochs arbeid for boligsaken. Arbeidet hun la ned i Østkantutstillingen var grunnet i boliginspeksjonene. I flere av utstillingene, spesielt Bolig- og helseutstillingene på 1930-tallet, anvendte hun fotografiene hun tok i sitt arbeide som boliginspektør.

Det å reformere ved hjelp av utstillinger var ikke en uvanlig metode. I mellomkrigstiden i Sverige var Hemutställningen i 1917 et sammenlignbart eksempel. I Nanna Brochs privatarkiv er det også flere bilder fra Svenska Slöjdföreningens utstilling i 1917. Hemutställningen omfattet i likhet med Østkantutstillingen eksempler på gode boliger og møbler for arbeiderklassen. Det var også her en forening, Svenska Slöjdföreningen (Svensk Form i dag), som var initiativtaker og hovedansvarlig for utstillingen. Initiativet til utstillingene kan knyttes til tidens sosiale spørsmål, som blant annet dreide seg om bolig og trangboddhet hos arbeiderfamilier i byene. Svenska Slöjdföreningen ville på samme måte som Østkantutstillingen skape et bedre samarbeid mellom kunstnere og industri for å få laget bedre og mer hensiktsmessige produkter til arbeiderklassen. Kunsthistorikeren Gregor Paulsson ble i 1920 direktør for Svenska Slöjdföreningen, og slagordet for foreningen ble «Vackrare vardagsvara» (Rudberg 1999:19-20). Østkantutstillingens og Nanna Brochs slagord: «Vakre hjem for alle»¹³ kan ikke ha vært en tilfeldig likhet. Både den svenske og den norske foreningen vektla estetikk som en strategi for sosial reform. Nanna Broch mente at det var en sammenheng mellom det sosiale og det estetiske: «Gjennom skjønnhet skulle arbeiderklassens materielle og sosiale kår forbedres.» (Bing 2001:180) Østkantutstillingen ble et virkemiddel i Nanna Brochs arbeid for å bekjempe bolignød, men også et sted å formidle sitt skjønnhetssyn for arbeiderklassens boliger, som Morten Bing oppsummerer: «Det lyse,

¹³ Morten Bing påpeker en endring i Brochs motto fra etableringen i 1927 til 1947, da hun etter annen verdenskrig ville fortsette sitt arbeide. Da refererte hun til mottoet «Gode hjem for alle», men forklarte at dette var mottoet hun alltid hadde hatt. Hun var således ikke selv bevisst over endringen (Bing 2001:242).

det rene, det ekte og fornuftige skulle erstatte det tilgjorte, mørke, falske og ufornuftige ...» (Bing 2001:181)

I det andre kapitlet redegjorde jeg for det Knut Kjeldstadli kalte «Det moderne prosjektet». Morten Bing hevder at Østkantutstillingen var en arena og et nettverk for «det moderne prosjektet». I tillegg til Nanna Broch var også arkitektene Øvergaard og Kielland, kunsthistorikeren Knut Greve, arkitekten Knut Knutsen, folk fra arbeiderbevegelsen som Randolph Arnesen, daværende LO-formann Halvard Olsen, Arbeiderbladets redaktør Martin Tranmæl med. Det var ikke en stor gruppe, men den var bredt sammensatt. Foruten de som er nevnt, omfattet medlemmene riks- og kommunepolitikere, folk fra fagbevegelsen, brukskunstnere, arkitekter og lærere. Slik var foreningen et samlingspunkt for personer som representerte forskjellige sider av «det moderne prosjektet» ved at de var tilknyttet ulike miljøer og organisasjoner. Her arbeidet de på samme arena for å fremme et moderne samfunn og et moderne dagligliv i hjemmet. Foreningen uttrykte troen på rasjonelle og fremtidsorienterte løsninger for hverdagens problemer, slik som boligsak med vekt på plass, lys og luft, hygiene, brukskunst og hjemmeinnredning, kvinnesak, kamp mot alkohol osv. (Bing 1998:82-84).

Bing hevder at selv om Østkantutstillingen var en beskjeden arena for «det moderne prosjekt», var det likevel en viktig arena (Bing 1998:82). Brandtzæg bekrefter denne oppfatningen. Nanna Brochs utstillinger «... må ses i lys av en ny og moderne forståelse av utstillingen som et progressivt og praktisk medium for å nå ut til arbeiderklassen.» (Brandtzæg 2013:19) I søknaden til Det Deichmanske bibliotek, begrunner Broch hvorfor biblioteket er et egnet lokale for utstillingen. Hun skriver at museer viser bildende kunst, det finnes tilbud om konserter- og teaterforestillinger som gir folk god kunst, men et arbeide som ligger langt tilbake, er arbeidet for å bringe skjønnheten inn i selve hjemmene (Broch 1923). Broch ville arrangere en utstilling i biblioteket, og mente det var et egnet lokale. Brandtzæg skriver at arbeiderklassen besøkte ikke de borgerlige kunstinstitusjonene som Nasjonalgalleriet og Kunstforeningen. Det var biblioteket arbeiderklassen oppsøkte (Brandtzæg 2013:19). Brochs engasjement for å bedre boligforholdene fikk et moderne og aktuelt uttrykk i Østkantutstillingen, og målgruppen var Oslos arbeiderbefolkning.

Det hele startet høsten 1923 da Nanna Broch skapte en utstilling med «... vakre norske bruksgjenstande til billige priser (fajance, keramik, tekstilvarer, møbler og reproduksjoner av gode bilder).» (Broch 1923) Utstillingen var i Deichmanske bibliotek på Schous plass.

Begrunnelsen hennes for valg av bibliotek som arena for utstilling, var blant annet at biblioteket hadde gratis adgang. Derfor ville Nanna Broch gi dette tilbudet på biblioteket, for slik å kunne fremme «... arbeidet for at bringe skjönheten ind i selve hjemmene.» (Broch 1923) De første årene ble utstillingene holdt i Deichmanske bibliotek, men i april 1928 sto Østkantutstillingens hus ved Ankerbroen klart og ble åpnet. Nanna Broch hevdet at utstillingenes formål var å arbeide for boligsaken i videste forstand, og at arbeidet var «... sprunget direkte ut av boliginspeksjonen og kjennskapet til bolignöden.» Nanna Broch lette frem det som i øyeblikket var tilgjengelig av gode møbler til rimelige priser. Hun mente at ved å øke kunnskapen til arbeiderklassen om hvordan de kunne innrede hjemmene sine på en billig, vakker og hyggelig måte kunne det ha en oppdragende effekt (Broch 1928 og 1938).

Utstillingene hadde mange forskjellige temaer, og en oppsummering etter ti år viser at av femtito utstillinger, var det seksten med forskjellige møbleringer av utstillingens to-værelses leilighet. De øvrige utstillingene var spesialutstillinger av bruksgjenstander, i tillegg til bokutstilling, utstillinger med arkitekttegninger til småhus, utstillinger som gjaldt sommerhytter og kolonihagelysthus, kjøkkenutstillinger, oppvaskutstilling, ernæringsutstilling, bolig- og helseutstillinger, utstilling med oversikt over institusjoner for barn, tuberkuloseutstilling, utstilling rettet mot kvinner i bolig- og byggearbeid, anti-alkoholutstilling, utstillinger av folkeskolens tegne- og sløydarbeider, maleriutstillinger og en utstilling med reproduksjoner fra kunst- og designmuseet Albertina i Wien. Nanna Broch hevdet at alle utstillingene hadde vært godt besøkt og nevner antall besøkende ved flere av utstillingene (Broch 1938).

Utstillingene tematiserte blant annet boligspørsmålene Nanna Broch møtte på undersøkelsesrundene sine. Samtidig synes det som om hun endret fokus fra «kampen mot leiegårds-kontoret», der selve boligarealet og trangboddheten var et tema. I utstillingene henvendte budskapet seg mot de mennesker som allerede hadde de materielle rammene, selve boligen, på et forsvarlig vis. Den oppdragende effekten synes her å være at Broch rettet budskapet mot det estetiserende. Slik endret synet på det oppdragende seg fra rene elendighetsbeskrivelser til å få det vakre inn i hjemmene. Dette blant annet ved å få de tradisjonelt store møblene til arbeiderfamiliene ut av de små leilighetene, og å få inn andre elementer som bilder, bøker og bruksgjenstander.

Nanna Broch fikk spørsmål om Østkantutstillingen ga resultater, men hun mente at det var vanskelig å definere slike resultater. Hun forventet ikke at lavtlønnede yrkesgrupper skulle endre innredningen umiddelbart. Hun mente at refleksjon var første skritt mot forbedring.

Hun skrev at: «Det viktigste resultat foreløpig er det endrede syn på saken: at Østkantutstillingen *ikke* er et lite veldedighetsforetagende med en nesvis ovenfra- og nedad-belæring om ‘hvordan dere skal innrette dere.’» (Broch 1928) På samme måte som Eilert Sundts dype respekt for folket, hadde Nanna Broch respekt for betingelsene til arbeiderfamilier. Broch var likevel progressiv og trodde på modernisering, selv om hun ikke var en kritikkløs forkjemper for alt det moderne. Likevel var det en moderne tanke å bevisstgjøre arbeiderklassen, og troen på en lysere fremtid vises i Brochs uttalelser om utstillingen: «[Østkantutstillingen] er en plante – liten og uanselig ennu, men den vil vokse, skyte grener, blomster og blad, for den er spiret op av selve det levende behov.» (Broch 1928) Samtidig var det var fortsatt et stort behov for det dokumentasjonsarbeidet Broch utførte i sitt daglige virke som boliginspektør.

Nanna Brochs metode i samtid og nåtid

Fotografiene til Nanna Broch er ikke bare dokumentasjon av boligforhold i arbeiderklassen. De er også propaganda som var rettet mot myndigheter og mot kvinner. Derfor er ikke fotografiene transparente vinduer inn i en verden, som kulturgeografen Gillian Rose forklarer i *Visual Methodologies* (Rose 2012:2). Fotografier tilbyr et syn på verden, slik jeg vil vise hvordan Brochs fotografier viser verden på én spesiell måte. Det visuelle konstrueres også gjennom en praksis, slik at analysen av fotografiene må sees i sammenheng med Brochs metode. Den største forskjellen mellom å studere bildene med tanke på bruken i fortiden og hvordan vi analyserer de i dag, ligger i forskjellen mellom form og funksjon. Da fotografiene ble produsert, ble de anvendt i et reformprogram, med tanke på at bildene kunne ha en funksjon; de kunne kanskje føre til en endring. Med dette mener jeg at fremtiden var åpen, den lå foran som en mulighet. Forskjellen ved å se på bildene i dag, er at vi vet hvordan denne fremtiden ble. Derfor er det viktig å se hvordan bildene ble anvendt i sin samtid. Vi får en innsikt i boliginspektørens arbeid gjennom arkivene, men det visuelle var en viktig del av dette arbeidet. I dag kan vi ved hjelp av blant annet Susan Sontags argumenter «lese» fotografier som en konstruert virkelighet. Som jeg diskuterte i kapittel 2, skjuler alltid kameraets gjengivelse av virkeligheten mer enn det avslører. Slik vil vi i dag lete etter andre elementer i fotografiene enn det Nanna Broch gjorde i sin samtid.

Fremvekst av teknologi og troen på at det som var mekanisk var garanti for objektivitet, medførte at fotografier kunne anses å være dokumentariske utsnitt av virkeligheten. Nanna

Broch arbeidet innenfor dette systemet, og hun ville gi et realistisk bilde av boligforholdene til arbeiderklassen. Hun observerte og beskrev boligforhold, og det var i disse undersøkelsene at elendighetsbildet ble tegnet.

På den ene siden arbeidet Nanna Broch innenfor et offentlig system med sine arbeidsmetoder, men på den andre siden er fotografiene kulturelle konstruksjoner som vanskelig kan analyseres som «kikkhull» til fortiden. Men var det virkelig slik at Nanna Broch bare var trofast mot fotografisjangeren hun representerte? Kunne det være slik at Nanna Broch ville forsterke sitt budskap og på den måten avhjelpe bolignøden ved å *uttrykke* et elendighetsbilde? Nanna Broch ville bedre boligforholdene, og en måte – et virkemiddel – ble å visualisere det for de offentlige myndighetene og for arbeiderklassen.

Skikkelige arbeidsfolk i bolignød

Nanna Brochs fotografier av arbeiderfamilier har i ettertid har skapt en bestemt versjon av fortiden. Jeg vil gjengi følgende beretning som Nanna Broch skrev og publiserte i 1934 i forbindelse med utstillingen «Bolig og Helse». Beretningen viser i tekst det jeg leter etter i fotografiene: Både elendighet, men også skikkelighet.

En av de største 1-vær. leiligheter. 6 personer. Far og mor. Sover i sengen. Einar, 18 år. Rolf, 12 år. I feltsengen, denne slås sammen om dagen og settes i entreen. Sengklærne i foreldrenes seng. Elsa, 15 år. På divanen. Sengklærne i foreldrenes seng om dagen. Vesla, 4 år. I barnesengen.

Faren har skiftearbeide. Opp kl. 6 den ene uken, må sove om dagen den andre uken. Elsa og Rolf går på skole, opp kl. 8, til sengs kl. 21-22. Vesla tilsengs kl. 20. Våkner gjerne tidlig og maser for å få de andre våkne. Einar må ofte arbeide om natten. Sover utover formiddagen.

Elsa går på fortsettelsesskole. Har en del hjemmearbeide og må flytte ut på kjøkkenet for å få ro. Rolf har også lekser (høytlesing). Klipper og samler fra aviser og blader til skolens geografibok, og får da alltid for liten plass ved bordet. Einar er arbeidsledig, har jobber som skilttegner, men går glipp av meget arbeide han ikke kan ta p.g.a.. plassmangel. Moren syr gjerne på maskin, vanskelig å få anledning – når hun har fri fra husarbeidet skal barna ha ro.

Rolf står i musikkorps. Hans øvelser på fløyte er ikke meget velsett, heller ikke hans løvsagarbeide og hans «fysiske og kjemiske eksperimenter» som tar stor plass. Elsa er meget musikalsk, kan få piano, men der er ikke plass. Vil gjerne delta i syklubb, men den går på omgang i medlemmenes hjem og det forbyr seg selv her. Faren har mange venner fra organisasjonsarbeidet, de må søke på restaurant for ikke å beslaglegge hjemmet.

Rengjøring tungvint og vanskelig i de overfylte rum. Vanskelig å få luftet ordentlig – der er alltid noen i rummet. Daglig utlufting av sengeklær umulig. Den daglige ansikts- og håndvask skjer etter tur under springen. Kroppsvask utelukket. (Broch 1934)

Teksten illustrerer hvordan en familie kunne bli rammet av bolignød, men at det ikke alltid var fattigdom som var årsaken til denne nøden. Fattigdom var likevel et viktig moment i bolignøden. Imidlertid var det boligmangel som gjorde bolignøden så aktuell i mellomkrigstiden. Ovennevnte beretning kan derfor også leses som en uvanlig fremstilling av denne analysens hovedtema, samtidig som den illustrerer overskridelsene mellom det elendige og det skikkelige. Familiens bolig besto av et rom, kjøkken og entré. Det var nok ikke bad i leiligheten, da personlig rengjøring skjedde «under springen». Samtidig forteller dette oss at de hadde innlagt vann. Familien på seks personer måtte sove og leve trangt i denne boligen. Guttene delte en feltseng og de to pikene sov henholdsvis på en divan og i en barneseng. På samme tid fortelles det om en familie som deltok i klubber og foreninger. De hadde faktisk mulighet til å få et piano, om de hadde hatt plass til det. Familiens husmor hadde mange krevende oppgaver hver dag: Natt skulle gjøres om til dag, familien skulle ha mat og klær skulle vaskes og repareres. I tillegg leser vi at moren gjerne sydde på maskin. Hun hadde kanskje i tillegg en ekstrajobb som syerske for å spe på inntekten. Vi kan lese både elendighet og skikkelighet ut av en slik historie. For Nanna Broch var det dokumentasjon på elendighet, mens skikkeligheten leses i at familien spilte instrumenter og arbeidet hjemme med samlerarbeid og eksperimenter.

Hygiene – reform og iscenesatt elendighet

Det er mye tøy til vask og tørk i bildene til Nanna Broch. Dette kan henge sammen med hennes reformarbeid. Kategorien hygiene er valgt ut for å få en bedre tematisk analyse. Er det noen virkemidler som gjentas, eller er det tilfeldige snapshots?



Bilde 4 (Broch, ca. 1920)



Bilde 5 (Broch, ca. 1920)

Ideene kjenner vi igjen fra Sundts arbeider. Hygiene hadde vært et tema som allerede ble belyst av Eilert Sundt *Om Renligheds-Stellet i Norge* (1869). Eilert Sundt undersøkte renhold av hus, renhold av klær, personlig stell og hygiene, samt matstell. Opplysninger om hygiene sto sentralt i Nanna Brochs arbeid. Å få husmødrene til å slutte med å tørke klær inne var en av reformene hun ønsket å innføre. Nanna Brochs oppgave som boliginspektør var blant annet å få klesvasken ut av kjøkkenet. Det viste seg å bli en vanskelig oppgave. I bygårdene hun besøkte, oppdaget hun at det var mange husholdninger som delte bryggerhus (i et eksempel deler 32 leiligheter ett bryggerhus). Det ble sjelden vasketid, slik at hver familie trengte mer skiftetøy. Verken økonomi eller plass tillot dette, og derfor ble kjøkkenvask alminnelig. Resultatet, i kombinasjon med trangboddhet og få luftemuligheter, ga dårlig innneklima med høy fuktighet. Dette hadde også innvirkning på både beboernes helse, og på spedbarnsdødelighet.

Som jeg skrev i kapittel 3, har jeg valgt en temabasert kategori som jeg har kalt «kvinner som vasker». De to bildene over representerer denne kategorien. Det er også mange fotografier

som viser barn, både ute og inne. De to bildene er derfor representative for to viktige elementer i Nanna Brochs fotografier.

Bilde nr. 4 er datert i 1932 og viser to piker ved en vedkomfyr på et kjøkken. Pikene ser ned i gulvet og ikke på fotografen. På ovnen står det en stor gryte og det henger klesvask til tørk i taket. En kaffekopp og en kaffekjele står bak gryten. Saltkar og melkar henger også på veggen. Dette er husmorens arbeidsplass. Barna har hele klær og flettet hår, og på den yngste av pikene har sløyfene på flettebåndene gått opp. *Avtrykket* i fotografiet, den virkeligheten Nanna Broch ville dokumentere, har også et *uttrykk*. Dette bildet skal formidle noe utover det vi faktisk ser. Det synes som om det fotografiet skal formidle er uverdige boforhold. Det virker som om fotografen har bedt disse pikene om å stille seg opp på denne måten, og har hatt en mening med det. Det er et påfallende uttrykk hos pikene, fra mitt synspunkt ser det ut som om de er forlegne eller skammer seg. Måten pikene fremstår på i fotografiet gir et inntrykk av at fotografiet er oppstilt. Kan det tenkes at det skal se ut som om de skammer seg? Og slik understreke de materielle forholdene som de er omgitt av?

Det andre bildet, nr. 5, viser en kvinne som vasker tøy på kjøkkenet. Hun står over et vaskefat og vrir opp tøy. Skittentøybunken ligger på gulvet ved siden av. Bøtten på krakken vitner om at vannet ble hentet fra et annet sted. Kvinnen står bøyd i en ukomfortabel stilling, og det er vanddammer på gulvet. Det står en krakk for vannbøtten og en stol for vaskebaljen, og etter oppvridning legges det våte tøyet på familiens kjøkkenbord. Kanskje det etterpå skal henges opp på tørkesnorene i samme rom. Når husmoren utfører dette arbeidet, er det ikke mulig å anvende kjøkkenbordet til andre aktiviteter, slik vi så i beretningen på side 47-48. Hun får heller ikke sett etter barna. Det kan være de leker i gårdsrommet mange etasjer lenger ned. Dette bildet er ikke like klart iscenesatt, slik det andre bildet viser. Kvinnen har forkle på og utfører et arbeid på samme måte som hun sannsynligvis ofte gjør. For å finne Nanna Brochs *uttrykk*, det hun vil formidle i dette bildet, må vi se på måten hun ønsket å formidle at hun kommer litt plutselig på kvinnen i arbeid, et snapshotfotografi. Kanskje det er for å gi et mer realistisk inntrykk? Her har ikke Nanna Broch trukket for gardinene for å hindre motlys. Hun anvender heller ikke blikket, slik hun gjør i mange andre fotografier. Det synes som om intensjonen her er å vise at hun kom litt plutselig på denne husmoren, og fikk tatt et objektivt bilde av noe hverdagslig som burde reformeres. Allikevel virker det ikke helt realistisk at kvinnen ble avbildet i arbeid uten at det var iscenesatt. Nanna Broch kom i embetes medfør inn på kvinnens kjøkken med et fotografiapparat. Dette kan ikke ha vært vanlig i

mellomkrigstiden, og det er vanskelig å tro at de ikke har diskutert positurer før fotograferingen.

Felles for bildene er at de er tatt på kjøkkenet, og begge viser tøyvask. Det synes som om menneskene er omgitt av tøyvask, et gjennomgående tema i fotografiene til Nanna Broch. På det ene bildet er husmoren i aktivitet med selve vasken, og det andre bildet er tøy vasket og henger til tørk. Et viktig visuelt virkemiddel for Nanna Broch synes å være at hun iscenesetter renslighet i fotografiene. Allikevel er det to forskjellige budskap i bildene. Elendigheten synes å være iscenesatt, men jeg kan likevel lese skikkelighet ut av fotografiene. Det er tydelig at Broch retter oppmerksomheten mot kvinnene som har den direkte personlige omsorgen for barna. Hun refererer til det hun kaller «...det gamle vakre ordet: Den modige kvinne ler mot den gryende dag.» Ordene oppsummerer artikkelen «Mennesker og boliger» i *For boligsak og hjemmets trivsel* (Broch 1961:53-57). Hun vil gi kvinnene styrke til å se lenger frem og å heve blikket. Samtidig må kvinnene stå sammen for å nå målet om at alle skal ha et eget og godt hjem. Hun henvendte seg til kvinnene for å opplyse, for slik å oppnå endring. Sitatet under er hentet fra samme artikkel, som handler om bolignøden i Oslo i 1920-årene:

Se op må vi, og huske at vi er mange, mange sammen – ikke en alene i en kjeller, ikke en alene i en liten bordhytte, ikke en alene i en svart bakgårdsleilighet, men mange, mange hundrede sammen, og da er vi ikke så fattige allikevel. Og så skal vi huske at naturen selv har lagt et ansvar på kvinnene, det kan vi ikke kaste fra oss. (Broch 1961:56-57)

Sitatet viser at Nanna Broch mente at husmoren skulle ha en mer aktiv rolle for å bedre hygiene og innredninger. Artikler og notater er en måte å påvirke på, en annen måte å påvirke på er gjennom fotografier. Da jeg beskrev Nanna Brochs metode, omtalte jeg fotografiene som propaganda. Fotografiene skulle både illustrere forholdene hun rapporterte om, og påvirke myndighetene til å avhjelpe bolignøden. Den andre siden av Brochs påvirkningen var rettet mot kvinner, og kom til uttrykk blant annet i Østkantutstillingen. Ved å iscenesette motivene i fotografiene viste Broch et elendighetsbilde av arbeiderfamilier, som må ha vært rettet mot offentlige myndigheter.



Bilde 6 (Broch, ca. 1930)

Nanna Broch formidlet elendighet gjennom fotografiene. Selv om tøyvask i leiligheten var et gjennomgående tema, viser noen av Brochs fotografier variasjoner. Bildet over er et eksempel på dette. Her er det en boligblokk sett fra utsiden, med klesvask til tørk på lange snorer over gårdsplassen. Her viser Broch hvordan tøyet henger ute til tørk, og ikke inne på kjøkkenet. På den ene siden viser hun altså elendigheten og mennesker som lider under den, men på den andre siden viser hun et skikkelighetsbilde. Slike bilder kan representere en måte å påvirke kvinnene på en mer positiv måte, som jeg også viser i bilde nr. 9.

Bruk av boligen



Bilde 7 (Broch, ca. 1930)

Jeg har valgt dette bildet fordi det av alle fotografiene er det eneste med en familie som tydelig formidler bolignøden visuelt. Fotografiet er svart-hvitt og viser et foreldrepår sammen med tre mindreårige barn. Fotografiet blir noe uskarpt helt til venstre, men moren synes å sitte rett bak en døråpning. Det ser ut som det er et forheng i døråpningen. Faren sitter med det mellomste barnet på fanget. Til høyre for han sitter det eldste barnet, mens det yngste barnet sitter i en sprinkelseng helt til høyre i bildet. Barna ser skitne ut og de ser ut i rommet på noe vi ikke ser. Som i bildet med de to pikene er organisering av blikk også i dette bildet påfallende. De to store barna som ser opp i taket, eller kanskje mot gjenskinnet av blitzen og det lille barnet som ser en helt annen vei. Det er ikke så lett å be små barn se en spesiell vei, men at barna blir bedt om å se på noe, viser at blikkene er forsøkt organisert. De voksne ser rett mot fotografen. Det er et vindu med blondgardin som er trukket for i bakgrunnen, og antagelig er denne gardinen trukket for å motvirke motlys under fotograferingen. Uten gulvplass mellom der de sitter, ser det ut som det er en seng med et sammenlagt teppe. Vi ser kanten av noe som henger på veggen over sengen. Dette kan være klær. I dette rommet er det ikke plass til skap. Sengen som vi ser kanten på i forgrunnen har to tepper, og sengerammen har et hjørne foran det eldste barnet. Måten teppene ligger på og sengerammen lengde, kan det synes å være de to yngste barna som sover her. Slik vi så på tegningen på side 41, kunne sovemønsteret være slik at faren sover på en oppslagsseng på kjøkkenet, og moren har sitt

sovested et sted utenfor fotografiets rammer. Kanskje hun sover på en oppslagbar seng eller en madrass omtrent der fotografen står.

I dette fotografiet konstrueres elendighetsbildet i form av at trangboddheten visualiseres ved den manglende gulvplassen. Det er menneskene i sine trange omgivelser som fyller bildet. Hvis det minste barnet skal legge seg tidlig, eller faren drive med organisasjonsarbeid, ser vi at plassen forhindrer dette. Her er det ikke engang plass til at de seks kan sitte ned i samme rom. Samtidig er det blondegardiner i rommet og alle har på seg hele og rene klær. De materielle rammene begrenser denne familiens muligheter til et verdig liv.

Det som allikevel er iøynefallende ved hele bildet er ansiktsuttrykkene og blikkene. Den visuelle organiseringen av blikket, kan fortelle oss mye om hvordan bildet virker for å fange vårt blikk. Faren i bildet ser direkte inn i kameraet. Relasjonen som skapes mellom blikket til tilskueren og den som «fokaliserer» (se også s. 19) i bildet gir en sterk identifikasjon, som trekker tilskueren inn i bildet. Vi ser ikke ned på menneskene i bildet, vi er på samme nivå. Vi ser direkte på mannen i bildet, på samme måte som han synes å se på oss. Det skaper en relasjon basert på likhet og «direkthet», og på den måten «når» fotografiet oss (Rose 2012:67-68). Mange av Nanna Brochs fotografier har blikket som et element i komposisjonen. Likevel er det få fotografier hvor objektene ser direkte inn i kameraet.

Samtidig fanger ikke denne direktheten i bildet det udefinerbare som vi kaller stemning. Dette kan ofte være vanskelig å forklare. Fotografier kan gi sterke inntrykk av at motivet er en visuell beretning om følelser (Tobiassen 1995:95). En slik fortvilet stemning kan synliggjøres gjennom det Gillian Rose kaller «expressive content». Fotografiet uttrykker en kombinert effekt av tematikk og visuell form (subject matter and visual form) (Rose 2012:74).

Fotografiet har et trist uttrykk, noe som understrekes ved at de voksne ser rett inn i kameraet og styrer tilskuerens blikk. Vi aner bolignøden gjennom elementene i bildet, det som skaper de trange omgivelsene. Likevel bærer bildet preg av noe udefinerbart. Det er nesten som om faren, gjennom Nanna Brochs linse, fortvilet henvender seg direkte til oss. Med Nanna Brochs tekster i tillegg, viser hun hvordan familier som denne kunne være utsatt for sykdom og dødelighet. Slik forsterkes Nanna Brochs fotografiske linse appellen om å avhjelpe bolignøden.

Bruk av gårdsrommet

Mange av boligene som ble undersøkt av Helserådet i Oslo, var i større boligkomplekser (som Gråbeingårdene). Gårdsrommene her ble brukt på mange måter, for eksempel som tørkeplass for klær, sosiale treff for beboerne, og ikke minst til barnas lek. Dette bekrefter Nanna Brochs fotografier. Hun dokumenterte ikke bare boligforhold innvendig, men også gårdsrom og uteområdene rundt boligene. Av de 44 eksteriørbildene viser 18 fotografier barn i gårdsrommet. I denne delen av analysen har jeg valgt to bilder fra denne kategorien. Utvalget begrunnes med at nettopp disse to fotografiene er gode eksempler for å fortolke *uttrykk* i fotografiene. Uttrykket jeg undersøker er hvordan Nanna Broch formidler elendighet i fotografiene.

Fotografiet til høyre viser tre barn som står i en bakgård omsluttet av høye murer. Det er vinterstid, det ligger litt sne langs kantene. Barna har varme klær, støvler på bena og luer på hodet. Det er to gutter og en pike. De ser mot fotografen, men smiler ikke. De står oppstilt ved siden av hverandre. Den største gutten holder den minste gutten i hånden. Det kan se ut som om piken holder en ball under den ene armen og en veske under den andre. Bak barna ser vi det høye plankegjerdet. Det står noen søppelkasser med lokk ved veggen, og det er en utelampe på hjørnet. Fotografiet er tatt med stor avstand til barna, og slik virker murveggene rundt barna veldig høye og lekeplassen trang og mørk. Fotografiet formidler bildet av tre små barn som virker forlatt og fanget mellom høye murer, uten mulighet for utfoldelse. På dette stedet når ikke sollyset ned til barna. Nanna Broch kritiserte de høye murgårdene og ønsket bedre muligheter



Bilde 8 (Broch, ca. 1920)

for barns oppvekst, og dette fotografiet underbygger Brochs synspunkter. Nanna Broch ønsket ikke at det skulle bygges «kaserner» (leiegårder), men «små hus i smilende haver.» (Broch 1961:27)



(Samme som bilde 1 på side 27)

Fotografiet over, nr. 1, har jeg valgt ut fordi det også viser barn i et gårdsrom, antagelig utenfor inngangen til egen bolig. Bildet er det samme som vist i kapittel tre. Det viser to barn i en bakgård utenfor en inngangsdør. Nanna Broch kommenterte fotografiet på baksiden: «... Barna er præget av boligen. Den mindste er født her.» (Broch u.d.) Her er det ikke kritikk av de høye murgårdene, men forholdene til en familie som bor i et skur i en bakgård som formidles. Dimensjonene er ikke tilstede på samme måte som i det forrige fotografiet, men det fattigslige og elendige er sterkt tilstede i de materielle omgivelsene. Samtidig ser vi at også her er barna kledd i jakker og luer. Det er vinter, og klærne ser ut til å være varme og hele. Det er bakgården og skuret som slår oss i dette bildet. Det er tydelig at det er en bolig. Guttene står foran inngangsdøren sin, og det henger kjøkkengardiner i vinduet bak. Med det høye murhuset som synes i bakgrunnen kan vi fornemme at solen aldri når ned til disse guttene. Her *uttrykkes* et bilde av en familie som vil vise at de var skikkelige arbeidsfolk, selv om de materielle omgivelsene var dårlige. Begge fotografiene viser elendighet i de materielle

omgivelsene. Barna forsterker effekten. Dette var barnas lekeområder, og de materielle omgivelsene som visualiseres i fotografiene uttrykker at stedet var uegnet for barn.

På samme måte som bilde nr. 6, viser Nanna Brochs fotografier variasjoner i sine fremstillinger av arbeiderfamilier.



Foto: Broch, Nanna

Oslo Museum

Bilde 9 (Broch, ca. 1930)

Bildene jeg har vist på de foregående sidene er iscenesatt for å forsterke budskap om hygiene, bolignød og hvordan barna hadde uegnete lekeplasser. Bilde nr. 9 bryter med elendighetsversjonen og gir et annet bilde av arbeiderfamilier. Bildet er tatt på dagtid, og viser kvinner og barn samlet i gårdsrommet. Tøyet henger til tørk og solen skinner på gårdsplassen. Måten menneskene er plassert på, viser at de var bevisste på at det skulle tas et fotografi. Selv om disse familiene bodde trangt, viser Broch et bilde på den skikkelige og respektable arbeiderfamilien. Broch kan også ha iscenesatt motivet som en bevisst strategi. For å forandre noe kan det være mer virkningsfullt å vise det ønskelige uttrykket enn å peke på de negative sidene. Dette fotografiet peker også mot analysen i neste kapittel, der Albert Scheinpflug fotograferte sin familie i gårdsrommet der han bodde.

Nanna Broch som fotograf

Nanna Brochs fotografier kan leses som del av en elendighetsdiskurs. Da tolkes fotografiet som et virkemiddel som skaper en bestemt versjon av fortiden. Ved å anvende John Taggs teorier, kan jeg se på Nanna Brochs fotografier som en visuell konstruksjon av en elendighetsversjon av arbeiderfamilier. Tagg ser på fotografiet som et materielt produkt av et materielt system, som ble satt i arbeid i en spesifikk kontekst (se s. 14). Den spesifikke konteksten Nanna Broch arbeidet innenfor var Oslo Kommunes. På arbeid fremstilte hun tabeller og statistikker til sine rapporter. Men Nanna Broch tilførte en annen virkelighetsforståelse av bolignøden enn bare en vitenskapelige side av arbeidet. Hun så familiene, og spesielt kvinnene, med et empatisk blikk, som skapte et bestemt uttrykk i fotografiene hun tok. Taggs teorier kan knyttes til myndighetenes ønske om å overvåke arbeiderklassen for å hindre uro og ustabilitet. Dette aspektet kan ikke sies å ligge til Brochs fotografering, da bakgrunnen for å opprette et boligtilsyn har utspring i diskusjoner satt i gang av arbeiderbevegelsen selv. Det er Taggs forståelse av fotografiet som et medium som er interessant i denne sammenhengen.

Det er nærliggende å undersøke hvorvidt Nanna Broch har anvendt de teknologiske mulighetene som fotografiapparatet tilbyr. Nanna Brochs fotografiapparat synes å ha vært moderne for sin tid. For eksempel viser bilde nr. 7 at også de minste barna er i fokus, noe som tyder på en teknikk der utløsertiden er ganske kort. Noen fotografier har nettopp dette utydelige hos et barn som ikke sitter stille. Hennes fotografiapparat hadde også blitz. Dette ser vi på samme bilde, der hun har trukket for gardiner for å motvirke motlys. Bildene på side 49 viser også gjenskinnet fra en blitz.

På den ene siden synes det som om Nanna Broch hadde tilgang til moderne teknologi, og spørsmålet er om hun anvendte denne teknologien profesjonelt i sine undersøkelser. I neste kapittel undersøker jeg fotografiene til Albert Scheinpflug, en amatør fotograf på samme tid som Nanna Broch. Han var opptatt av å fotografere sine nærmeste, og fotografiene er stort sett tatt utendørs. Fotografiene hans tilhører en annen sjanger enn Nanna Brochs dokumentasjonsfotografier, og på grunn av dette vil jeg vise noen fotografier fra andre samtidige fotografer som har sammenlignbare motiver.

De to neste fotografiene, nr. 10 og 11, er tatt av Inger Munch, Edvard Munchs søster.¹⁴ Hun var en ivrig fotograf på 1920- og 30-tallet. Munch tok blant annet mange fotografier fra Akerselven. Jeg har valgt ut to bilder som har samme tema som noen av kategoriene i analysen. Det første bildet viser arbeidsliv fra tekstilfabrikken Nydalens Compagnie. Det står en gruppe menn i gårdsrommet, og i to av vinduene er det grupper med kvinner som ser ut av vinduet. Motivet er ikke det samme som i Brochs fotografier fra gårdsrom, likevel er det sammenlignbart med tanke på eventuelle fototekniske begrensninger. Munchs fotografi har en annen fokus og er skarpere enn Brochs fotografier. Kameravinkelen er derimot relativt lik som Brochs bilder, men dette fotografiet er påfallende detaljert, selv på tilsynelatende samme

avstand som den Broch hadde.

Fotografiet på neste side, nr. 11, er et interiørbilde. Det viser to damer som sitter i en stue, og den eldre ser inn i kameraet, mens den andre ser en annen vei. Her kan det på samme måte som i Nanna Brochs fotografier ha vært begrensninger i form av rommets størrelse, men likevel trer ansiktene tydelig frem ved bruk av lys og skygge.

En annen fotograf fra samme perioden var kunst- og amatørfotografen Esther Langberg (1893-1973) (Larsen og Lien 2007:217-218). Et av hennes fotografier vises på neste side. Det er to små piker med et kaffebrett og blomster i anledning en morsdag. Kameravinkelen er tilsvarende den Nanna Broch hadde i mange av sine innendørsfotografier, men gir et mer detaljert og skarpere uttrykk enn mange av Brochs fotografier.



Bilde 10 (Munch, ca. 1925-1930)

¹⁴ Takk til fotoarkivar Vegard Skuseth, Oslo Museum for tips om fotografer.

Fokus er på pikene og skaper et skarper bilde ved hjelp av lys og skygge.

Det er ikke min oppgave her å vurdere om Inger Munch og Esther Langberg tok bedre fotografier enn Nanna Broch. Men ved å sammenligne fotografiene, fremtrer ofte Nanna Brochs

fotografier som mer uskarpe og tilfeldige. Slik virker de mer amatørmessige og snapshotpreget. Kan det muligens også tenkes at dette er tilsiktet for å forsterke budskapet?

Å kalle fotografiet for snapshot viser til et spontant uttrykk i fotografiet. Slik kan fotografiet leses som et bevis for at det faktisk er et utsnitt av en virkelighet. Dette underbygges av at noe er i fokus og noe ikke er i fokus. Likevel har Broch en tydelig komposisjon i mange av sine fotografier. Det å ha kunnskap om det teknologiske systemet som skapte bildet er viktig, og de teknologiske effektene skapt i produksjonen må derfor undersøkes. Nanna Broch synes å ha hatt et relativt moderne kamera og har likevel tatt fotografier som er tilsiktet å være mer amatørmessige enn de var. Riktignok fotograferte Nanna Broch i små trange rom som må ha satt begrensninger for hva hun kunne få til. Noen av innendørsfotografiene er uskarpe, likevel er noen av de sylskarpe. Mens i noen fotografier, som for eksempel viser barn i gårdsrom, vises barna tydelig, selv på avstand. Her kan det ha vært viktig nettopp å få frem skarpheten i fotografiet. Det var de små barna mot de høye murene som skulle kontrasteres. Slik kan Nanna Broch ha anvendt en teknologi for å forsterke sitt budskap: Gårdsrommene som var



Bilde 11 (Munch, ca. 1920-1930)



Bilde 12 (Langberg, 1934)

uegnet for barns oppvekst, eller hvor vanskelige boligforholdene inne i leiligheten var når hun kom rett inn til kvinnenenes arbeidsoppgaver.

På sine inspeksjonsrunder oppdaget Broch at det var stor nød bak tallene og statistikkene hun skulle produsere. Hun beskrev forholdet mellom tall og mennesker slik: «De tørre tallene gir kanskje lite inntrykk av hva en slik befolkningstetthet vil si, hva det betyr for familieliv, for helsa og de enkelte menneskers livsforhold og arbeidsbetingelser.» (Broch 1934) Med kunnskap om teknologi og fotografiapparatet som medium kunne Broch skape et bestemt uttrykk. Skarphet i fotografiene har med fokus å gjøre. Slik blir det å fokusere et virkemiddel som Nanna Broch kunne anvende for å fremheve det hun ønsket å fremheve og underbygge rapportene sine med fotografier som forsterker budskapet om bolignøden.

Konklusjon

Innledningsvis stilte jeg spørsmålet: På hvilken måte kan Nanna Brochs fotografier gi informasjon om en versjon av fortiden?

Nanna Broch anvendte flere virkemidler i dokumentasjonsarbeidet sitt, da hun engasjerte seg i boligsaken. Østkantutstillingen var en måte å påvirke arbeiderne direkte. Fotografiene hun tok har karakter av å være snapshots, men iscenesatte sådan. Denne motsetningen kan ikke være helt utilsiktet. Vi vet at Nanna Broch gikk på besøk til familiene for å dokumentere boligforholdene. Den opprinnelige tanken rundt et slikt besøk, må ha vært at det skulle tas et bilde i den øyeblikkssituasjonen hun møtte i familien. Dette står i kontrast til det iscenesatte som vil være av mer planlagt karakter. Ved å krysse disse linjene kunne Nanna Broch forsterke nettopp det elendighetsbildet hun ønsket å formidle til politikerne.

Nanna Broch brukte iscenesettelse av blikk for å forsterke budskapet sitt. Der hun fotograferte mennesker på større avstand, kunne hun ikke bruke blikket på samme måten. Her anvendte hun de materielle omgivelsene for å forsterke sitt budskap. Også her er det amatørmessige snapshotpreget, som om hun for eksempel plutselig kom over barn som lekte i bakgården, og fotograferte dem i sin lek. Samtidig med dette får hun frem omgivelsene rundt, enten det er en fattigslig bakgård eller høye murhus. Elementene som viser elendighet forsterkes i måten hun har iscenesatt fotografiene.

Trangboddheten som er fremstilt i Nanna Brochs fotografier skaper en bestemt fortidsforståelse. Arbeiderfamiliene Nanna Brochs viste frem i sine fotografier levde under

trange og elendige vilkår, og måten hun fremstiller det på formidler en elendighetsversjon. Selv om Nanna Broch hadde fått familiene hun fotograferte til å posere, slik som kvinnen som vasker i bilde nr. 5 og barna som er oppstilt i gårdsrommet i bilde nr. 8, vitner fotografiene om både trangboddhet og om kampen om å være respektable arbeidsfolk.

Kapittel 5 Albert Scheinpflugs versjon av arbeiderkultur

I dette kapitlet vil jeg undersøke hvordan en annen versjon av den samme fortiden kan konstitueres ved å bruke andre kilder. Hvordan uttrykkes *skikkelighet* i fotografiene fra en arbeiderfamilie i mellomkrigstiden? Albert Scheinpflug fotograferte familien sin i Stupinngata 10 og Johannes gate 4. Disse fotografiene undersøker jeg med samme metode som Nanna Brochs fotografier. Denne familien bodde også trangt i perioder, men de ser ikke ut til å ha hatt dårlig økonomi. Fotografiene er hovedsakelig tatt utendørs, slik at trangboddhet ikke visualiseres direkte. I dette kapitlet blir derfor trangboddhet behandlet som en underliggende struktur, som kan ha styrt handlingene som visualiseres i fotografiene. Fotografiene analyseres etter to hovedkategorier: Utflukter og scener fra et gårdsrom. Temaene jeg undersøker i disse kategoriene er klær, familisme og de materielle omgivelsene. Disse temaene vil analyseres hver for seg, men blir også sett i sammenheng. Jeg vil se på fotografiene som visuelle ytringer om idealer i hverdagslivet. Idealet om å være respektable og skikkelige folk preget mange arbeiderfamiliers hverdagsliv.

Fotografier formidler fotografens historie og subjektive verdipreferanser, skriver Oddlaug Reiakvam (Reiakvam 1997:210). Fotografens valg av motiver kan si noe om hva han mente var viktig å forevige. Albert Scheinpflugs fotografier kan derfor fortelle hvilke verdier han la i skikkelighetsidealet. Det kan synes som om Albert Scheinpflug hadde en dobbelt rolle som fotograf. Han var på den ene siden visuell referent, men han var også deltager i familieaktivitetene (for eksempel bilde 17 og 18). Jeg vil likevel undersøke fotografiene som uttrykk for familiens verdier, fordi fotografen var en del av familien. Det å undersøke fotografiene gjennom Albert Scheinpflugs linse, er et *emisk*¹⁵ perspektiv. På den måten kan jeg få tilgang til familiens verdisetting og familiens fortelling om seg selv.

Kapitlet starter med en kort presentasjon av familien Andresen, inkludert Albert Scheinpflug som var inngiftet i familien. Jeg redegjør også hvordan de bodde på 1920- og 1930-tallet (med

¹⁵ Et emisk perspektiv knyttes til det som er erfaringsnært (et aktørorientert perspektiv). Et emisk perspektiv står i et forhold til et etisk perspektiv. Forskjellen mellom emisk og etisk er hvordan teksten skrives, om forskeren forsøker å beskrive verden ut fra informantenes forståelse, eller om den skrives ut fra forskerens. Ofte går veien via det emiske til det etiske, og så til det teoriutviklende. Antropologen Clifford Geertz redegjorde for dette i sin forskning hvor målet var å oppnå antropologisk kunnskap om de innfødtes egne tanker og følelser (Geertz 1974:28-30).

hovedvekt på 1925). Fotografiene er en del av et familiealbum for bruk i samtid og ettertid innen familien. Her blir de analysert som kilder i en kulturhistorisk oppgave, og jeg må derfor plassere fotografiene innenfor en større kontekst. I bildeanalysen vil jeg derfor trekke frem noen av de kulturelle rammevilkårene som lå til grunn. Det er: Åtte-timersdagen, fritidsbegrepet, familisme og skikkelighet.

Presentasjon av familien Andresen i tyveårene

Marius (f. 1862) og Augusta (f. 1861) Andresen flyttet fra Smedgata 33 til Johannes gate 4 i 1909. Etter hvert kjøpte Marius begge husene (i 1917 sto han som eier av begge husene). Marius og Augusta bodde her resten av sitt liv. Marius døde i 1930 og Augusta døde i 1940. Marius Andresen var husmannssønn fra plassen Holstein i Asker. Han arbeidet som tomtarbeider¹⁶ i 1925. Etter noen år ble han kjørekar, og med det endret han arbeid fra å lempe til å transportere planker. Marius var gift med Augusta Andresen som kom fra Bohuslän i Sverige som «barfotjente».¹⁷ Marius og Augusta fikk seks barn: Martha Alvilde (f. 1889), Oskar Andreas (f. 1891), Valborg Louise (f. 1895), Esther Solveig (f. 1897), David (f. 1899) og Rakel Mathilde (f. 1906).

Martha var tobakkarbeiderske og flyttet hjemmefra i 1914. Hun giftet seg med den et år eldre jerndreieren (senere sjåfør) Hans Kristian Olsen samme året. Han hadde datteren Anna Kristine fra før. I 1914 fikk de datteren Else Margareth. Familien flyttet i 1916 inn i Stupinngata 10. Hans Kristian Olsen døde kort tid etter at de flyttet inn, i august 1917. Han døde av tuberkulose, 29 år gammel. Martha begravet sin mann den ene dagen og fødte sønnen Kristian dagen etter. Martha forble enke. I 1918 arbeidet Martha som ombladstrepperske på Hardog tobakksfabrikk i Nedregate 8. Broren Oskar var tomtarbeider og søsteren Valborg var papirarbeiderske. Begge flyttet ut før 1917.

Esther var viserpике. Hun giftet seg med emaljemaleren Albert Scheinpflug som var innvandret fra Østerrike. De fikk datteren Erna Ellen i 1920. Grunnet bolignød flyttet familien inn på det ene kvistrommet i Johannes gate 4 i 1922. Albert Scheinpflug arbeidet som emaljemaler hos G. Gaudernack i Storgaten 2. De fikk sønnen Knut i 1926, etter at de hadde flyttet ut av Johannes gate 4. David var sigarlærling og flyttet til Kampen og giftet seg med

¹⁶ En tomtarbeider er en som lempet planker på kaien.

¹⁷ En fattig pike som kom fra Sverige for å søke arbeid (Bing 2012b:28).

Hedvig. Sammen fikk de datteren Gerd Solfrid. Så ble David arbeidsledig og flyttet hjem på det ene rommet på kvisten sammen med sin kone og datter. Rakel er yngstedatteren, og hun arbeidet som viserpике.

Det var imidlertid ikke en stabil beboersituasjon i hele mellomkrigstiden. I 1925, som er det året det bodde flest mennesker i Johannes gate 4, bodde det ni mennesker der: syv voksne og to barn. Det var Marius og Augusta, sammen med datteren Rakel på 19 år. Esther, Albert og Erna Ellen bodde i Johannes gate 4 fra 1922 til 1926. I tillegg bodde David med kone og barn fra 1925 til slutten av 20-tallet. Basert på kunnskap om familien og husets romløsninger, antar museet at Marius og Augusta sov i stuen sammen med datteren Rakel. David og Hedvig med sin datter bodde på det ene kvistrommet. På det andre kvistrommet bodde Esther, Albert og Erna Ellen. I tillegg var Johannes gate 4 som nevnt fysisk knyttet sammen med Stupinngata 10, og bebodd av samme familie. Det var eldstedatteren Martha som bodde der med tre barn i starten av tyve-årene. Det utgjør til sammen åtte voksne og fem barn på det meste (Sandvik og Bing 2013:170-176).¹⁸

Åtte-timers arbeidsdag og fritidsspørsmålet

Fotografiene som museet har fått fra familien Andresens etterkommere strekker seg fra tidlig på 1900-tallet og til 1980-tallet.¹⁹ Fotografiene som er aktuelle for denne undersøkelsen er valgt ut for å undersøke hvordan skikkelighetsidealet visualiseres. De fleste beboerne i Johannes gate 4 og Stupinngata 10 var i arbeid. Tidspunktene for fotograferingen må ha vært på tider der familien hadde fri og var samlet. Fotografiene kan derfor sees i lys av den nye fritiden som oppsto som følge av åtte-timers arbeidsdag. Inger Johanne Lyngø skriver i «Å komme bort fra byen til landlige omgivelser. Fritid som sosial sak og hytteøyene i Indre Oslofjord» (1993) om hvorfor spørsmålet om «riktig» utnyttelse av fritiden ble et viktig spørsmål i mellomkrigstiden. Det var nettopp i 1920-årene at «det brede lag» av befolkningen fikk fritid, skriver Lyngø. For det første ble kravet om åtte-timers arbeidsdag innfridd i 1919, slik at lønnsarbeidere fikk en tredeling av døgnet; åtte timer arbeid, åtte timer hvile og åtte timer fritid. Selv om retten til tolv dagers ferie ikke ble innfridd før i 1937, var det flere

¹⁸ Informasjon om familien er i hovedsak hentet fra nevnte artikkel og museets nettsider. Detaljer er utfylt etter samtale med Morten Bing 29.08.13 og 08.10.14.

¹⁹ Se kapittel 3 for nærmere omtale av fotografiene.

arbeidstakere som fikk avtaler om ferie før det. Som en følge av at stadig flere fikk mer fritid, ble spørsmålet om «riktig» eller «rasjonell» utnyttelse av fritiden et viktig sosialt spørsmål. Fritiden måtte fylles med meningsfulle aktiviteter for å være et gode (Lyngø 1993:21). Friluftsliv ble sentralt. Lyngø viser blant annet til Den Norske Turistforening, som nettopp i mellomkrigstiden uttalte at alle lag av befolkningen var ønsket som medlemmer (Lyngø 1993:23).

Liv Emma Thorsen skriver i «Ski, skates and language» (1997) om hvordan unge mennesker i Oslo i mellomkrigstiden utviklet et nytt kroppsideal som ble uttrykt i friluftsliv og sport. De fysiske omgivelsene rundt Oslo, det urbane og det naturlige landskapet, samspilte med tidens kroppsideal. «Naturlighet» ble et retorisk nøkkelord som knyttet sammen mote og den sosiale kroppen (Thorsen 1997:61-63). Fotografiene i denne kategorien representerer både det Lyngø beskriver som det normative ved å bruke fritiden «riktig», og det Thorsen beskriver som det nye «naturlighetsidealet».

Mange fotografier fra familien Andresen/Scheinpflug har motiver fra forskjellige utflukter. Slike motiver kan undersøkes for å finne verdiskalaen for hvordan fritiden skulle brukes. De to første bildene inngår i en serie med flere liknende bilder.



Bilde 13 (Scheinpflug, ca. 1920)



Bilde 14 (Scheinpflug, ca. 1925)

Fotografiene på forrige side er tatt med noen års mellomrom. På fotografi nr. 13 triller Esther datteren Erna i en vogn foran Grünerløkka skole i Toftes gate. Skolen ligger ved parken Birkelunden. Esther har flott kåpe med kontrasterende detaljer, under kåpen har hun skjørt og på bena har hun støvler med høye hæler og snøring. Erna sitter i vognen, godt påkledt med lue og votter. Det er flere bilder med samme motiv, mor og barn, på bytur. Fotografi nr. 14 viser Albert og Erna som en benk. I bakgrunnen er det busker og trær. Albert har hatt, frakk og slips. Erna har mørkt foldeskjørt og sko med ankelrem og knepping. Rundt halsen har hun et anheng med hjerte. Håret er klippet moteriktig kort, og hun holder en bøttehatt i fanget.

Felles for alle fotografiene i denne kategorien er pen påkledning, ofte med hatt og alltid med støvler med snøring og/eller hæler. Barna har også kåper, og ofte hatt og sko med ankelrem og knepping. På de fleste fotografiene som Albert er med på, har han dress og ofte hatt. Hans kone Esther, er også svært elegant kledd på tur med barnevognen. Noe hun også er på neste bilde, fotografi nr. 15, der noen av damene i familien er på tur.



Bilde 15 (Scheinflug, ca. 1925)

Bildet viser tre generasjoner på tur i en skog eller i utkanten av et skogholt. Bestemor Augusta sitter i midten med kåpe over en kjole. Hun har støvler med hæler og sitter inntil et tre. Hendene er samlet i fanget, og hun ser smilende ned på sitt barnebarn. Erna har på seg kortermet lys overdel og sannsynligvis det samme foldeskjørtet og sko som på fotografi nr. 14. Ved siden av Augusta sitter Rakel, kledd i sommerlig kjole og lave støvler med hæl.

Esther sitter ved siden av, og har på seg lys bluse med blonder og mørkere jakke som henger litt løst rundt henne. Hun har også på seg lyse strømper og mørkt skjørt. Som sin datter har hun lave sko med ankelrem. På stenen ved siden av ligger Ernas bøttehatt og en av hattene til de andre unge damene. Det ligger også en damehatt til høyre for Esther. De har nok tatt av seg hattene for å ha det mer behagelig. Kanskje har ikke Augusta hatt på seg hatt. Det synes som om de ikke har rukket å plassere seg for fotografering, og på den måten virker bildet mer spontant enn det kanskje var ment som.

Hvorfor er de så fine i tøyet når de skal i skogen? Dette er kanskje det bildet som best illustrerer den skikkelige og respektable familien på tur i skogen. Fotografiet er et snapshotfotografi og synliggjør underliggende mentaliteter som ikke fremtrer like godt i de iscenesatte bildene. Den fine påkledningen uttrykker familiens ideal om å kle seg pent. Sammen med omgivelsene de er i, uttrykkes det nye moralske fritidsidealet. Det er flere fotografier som visualiserer liknende temaer, hvor familiemedlemmer fotograferes med naturlandskap i bakgrunnen. På noen bilder sitter de med hendene i fanget uten å smile, på andre bilder igjen er de mer i bevegelse og ser lystigere ut. Det er, som familiefotografier flest, en variasjon av bilder som er tydelig iscenesatt, og andre bilder som synes å være mer snapshots. Det er altså en dobbelthet som fremkommer i fotografiene. På den ene siden er det et ideal knyttet til samtiden om «riktig» bruk av fritid, som det å oppsøke naturen. Dette gjenfinnes i mange fotografier. Samtidig er det svært påfallende hvor elegante familien fremstår når de er på de forskjellige utfluktene. De er ikke sportskledde, og det virker mer som at de er på en piknik enn en tur i skog og mark.

I fotografiene som ble gitt til museet, er det også bilder av Esther og Albert som gir et litt annet inntrykk. De er ikke en del av denne undersøkelsen, fordi de ikke er knyttet til Enerhaugen. Fotografiene er tatt i landlige omgivelser hvor den typisk «oppdressete» stilen er tonet noe ned, og naturen rundt synes å være mer i fokus. Likevel har de overraskende mange og fine klær til å være en arbeiderfamilie i et lite hus på Enerhaugen.

Klær som uttrykk for idealer i samtiden

Fotografier kommuniserer på flere nivåer. Fotografiene til Albert Scheinpflug viser hvordan en skikkelighetsversjon av fortiden produseres. Fritiden brukes til utflukter i byen og i naturen. Hvis jeg sammenligner disse fotografiene med fotografiene til Nanna Broch, er det stor kontrast i klær. Derfor vil jeg her undersøke hvordan klær kan leses som tegn. På den ene

siden fanger det mekaniske i apparatet en scene som *er der*, og blir på den måten en garanti for det objektive, *avtrykk*. På den andre siden er det et menneske som fotograferer, som avgjør for eksempel plassering i synsfeltet, avstand til fotoobjektene, hvilken lyssetting som foretrekkes og hvor fokus skal være.

Sosiologen Tim Dant skriver om hvordan klær påvirker kommunikasjonen mellom medlemmer av en kultur. Han hevder at klær er det materielle objektet som er nærmest hvert enkelt menneske og sitt sosiale liv. Klær har et mangfold av egenskaper mennesker velger mellom, for som Dant skriver: «... we are also able to present ourselves to the world through them.» (Dant 1999:85-86) Klær kan vise hvem vi er, eller hvordan vi ønsker å fremstå. Det er derfor interessant å se klærne i fotografiene som uttrykk for identitet. Augusta kom til Oslo som fattigjente og Marius var husmannssønn. Begge hadde en enkel og «gammeldags» klesstil hele livet, selv om de må vært bedre stilt enn mange arbeiderfamilier på samme tid. Augusta og Marius kledde seg mer hverdagslig i gårdsrommet, men på besøk hos familien på landet har de eldre pyntet seg.

Fotografiet ved siden av, nr. 16, viser at Rakel hadde langt hår. Hvordan kan det ha føltes for de unge kvinnene å klippe av det lange håret for å følge moten? Det er en ambivalens som synliggjøres i fotografiene. Forskjellen synliggjøres godt mellom for eksempel Rakel og Alberts datter Erna. Erna hadde moteriktig hårklipp fra hun var ganske liten (se for eksempel bilde nr. 14 og 23).

Albert var ofte kledd i skjorte, jakke, vest og slips også innenfor gårdsrommet. Hatten var på når han gikk ut av gårdsrommet. Det virker som han verdsatte et velkledd ytre like høyt både inne i gårdsrommet som utenfor. Skjorten var alltid på, også i fotografiene fra mer landlige omgivelser. Ved å se på klær som uttrykk for identitet, kan vi derfor undersøke hvordan bruk av skjorte kan være uttrykk for et ideal om skikkelighet. Etnolog Ingun Grimstad Klepp



Bilde 16 (Scheinpflug, ca. 1920)

beskriver en utvikling der skjorten er et eksempel på skillet mellom rent og skittent. Grimstad Klepp beskriver denne utviklingen ved hjelp av sosialantropologen Mary Douglas' teorier om grensene mellom kropp og samfunn, rent og skittent. Skjorten var opprinnelig et underplagg som var skjult av klærne over. Etter hvert ble krager og mansjetter synlige, og slik ble de tegn på kroppslig renhet (Vigarello i Grimstad Klepp 2006:141-142). Grimstad Klepp hevder at dette fortsatt er en viktig forståelse av skjorter. Hvis skjorten er ren og nystrøket, er det en garanti for at mannen både er renslig og ordentlig (Grimstad Klepp 2006:142). Skjorten som symbol på renslighet og ordentlighet kan overføres til fotografiene av Albert, og si noe om at han vekter det å fremstå som skikkelig og respektabelt høyt.

For å forstå forskjellen i klesstilen innen familien, kan det være nyttig å se nærmere på Alberts yrke. Albert arbeidet som emaljemaler hos Gustav Gaudernack i Oslo. Det var en eksklusiv og moderne gruppe av norske håndverkere som Albert var en del av. Håndverket besto av en teknisk side, som dreide seg om produksjon og det maskinelle, samt en kunstnerisk side. Emaljemaling i Norge var et kunsthåndverk i verdensklasse og et typisk norsk eksportprodukt. Samtidig var emaljhåndverket påvirket av europeiske strømninger. Verkstedet ble etablert 1.11.1910 under navnet Gustav Gaudernacks Fabrik for sølv-, filigran- & emaljevarer. De holdt til i femte etasje i Storgaten 2. Det var mer et verksted enn en fabrikk, et verksted for emaljearbeider. Verkstedet sysselsatte 12-15 personer og produksjonen var begrenset til noen forholdsvis få gjenstandstyper: Skåler, små dåser, esker og skjeartikler. Hovedproduksjonen synes å ha ligget på smykkene. De produserte et stort utvalg av brosjer og andre smykketyper (Opstad 1979:15 og Opstad 1994:6, 11, 27, 28, 36, 39 og 79). Albert var altså del av et arbeidsmiljø der han som emaljemaler må ha mottatt høy anerkjennelse for sitt arbeid og blitt påvirket av utenlandske impulser. Som østerriker kan vi også anta at han har tilført Gustav Gaudernack utenlandske impulser. Gustav Gaudernack døde i allerede i 1914. Senere etablerte Albert firmaet Andresen & Scheinpflug sammen med Jens Ingvald Andresen. Jeg har ikke undersøkt hva Albert tjente, men jeg antar at han som emaljemaler må ha hatt en inntekt som gjorde at familien hadde råd til å kle seg pent. Samtidig synliggjøres det kunstneriske talentet hos Albert i bildene hans, som viser at han hadde sans for komposisjon. Det kan også være en forklaring på hvorfor Albert, hans kone og hans datter hadde så mange og fine klær.

De mange og fine klærne står likevel i kontrast til boligen deres. Dette var mennesker i en moderne tid som bodde i et «umoderne» trehus. Denne tvetydigheten kan sees i sammenheng

med Marshall Bermans beskrivelser av modernitetens ustabilitet i *Allt som är fast förflyktigas* (2010). Det foregår hele tiden en kamp mellom det moderne og tradisjon, skriver Berman. Ved å være moderne er mennesket på den ene siden i en optimistisk tro på fremtidens endringer, samtidig som det å leve med en slik fremtidstro innebærer sorg og nostalgi fordi moderniteten truer med å ødelegge alt det vi kjenner til (Berman 2010:21). Slik kan vi se Albert, Esther og Ernas påkledning som et uttrykk for den moderne fremtiden, mens huset de bor i representerer en fortid. Diskusjonene rundt sanering av Enerhaugen startet allerede etter annen verdenskrig. Alberts fotografier kan også leses som et uttrykk for å ta vare på tradisjonen. Ved å dokumentere familielivet i trehusene, vil det bevares for ettertiden.

Skikkelighet i gårdsrommet

Anne Louise Gjesdal Christensen trekker gårdsrommet frem som et viktig og fremtredende trekk ved trebyen (Gjesdal Christensen 1991:26). Trebyen hun refererer til, var bydeler med trehusbebyggelse i murbyene. I artikkelen «Vålerenga - treby i murbyen» (1991) forklarer hun blant annet hvordan gårdsrom ga mulighet for privatliv i en ellers tett bystruktur. Det var ofte trangt om plassen, slik at gårdsrommene ble som et ekstra rom for de som bodde i husene. Hvis det bodde flere familier i husene, kunne også gårdsrommet være et sted der familiene kunne samles. I vår- og sommerhalvåret spiste de ofte i ute. Der hadde familien bord og stoler, og det var en trygg lekeplass for småbarna året rundt. I tillegg kunne gårdsrommene ha et «...intenst hagebruk på små jordflekker, rik blomstring i bed og i blomsterpotter.» (Gjesdal Christensen 1991:26 og 51-52). Disse elementene gjenfinnes i de mange motivene fra gårdsrommet til familien Andresen.



Bilde 17 (Scheinpflug, ca. 1925)

Fotografiet over, nr, 17, viser familien rundt et bord i gårdsrommet. Det er derfor et godt eksempel den praksisen Gjesdal Christensen beskriver. Fotografiene forteller oss mye om hvordan familien brukte gårdsrommet i sommerhalvåret. Her ser vi hvordan de har flyttet møblene ut i gårdsrommet. Bordet er dekket med hvit duk og servise for et måltid med storfamilien. Det er Esther Solveig som sitter på en kurvstol ved enden av et bordet. Ved den andre enden av bordet står Rakel, og sittende til venstre for Rakel er Anna Kristine. Bak henne står Else, og til venstre for Else sitter Martha. Bak Martha står Erna Ellen, den gråtende piken som gnir seg i øynene, dessuten en venninne. Alle synes å være velkledde, Esther har på seg en mørkere kjole med en stor blondekrage, og de andre har lyse klær. Fiolinen og buen er stilt opp foran bordet, nesten som hovedpersonen i dette fotografiet. Kan det ha vært et fødselsdagsselskap?

Hjørnet som familien sitter i, gjenfinnes på mange av fotografiene. De vender seg mot fotografen, og måten de kniper litt med øynene tyder på at plasseringen er planlagt i forhold til lysforholdene. Fotografen har solen i ryggen. Det var nok dette hjørnet familien anvendte når været tillot det. I bakgrunnen til venstre er dørene som fører inn til en bod og en utedo. På veggen bak familien er vinduet til Stupinngata 10, med blondegardin og blomster i vinduskarmen.

Det er et bilde til som viser den samme scenen, men med noen endringer.



Bilde 18 (Scheinpflug, ca. 1925)

Alberts doble rolle som fotograf vises i de to foregående bildene. Her er Albert med på bildet i tillegg til de som var med på det forrige bildet. Han har nå blitt deltager i familiefotografiet, der han i forrige bilde var fotografen. Sannsynligvis har Albert tatt bildet med selvutløser. Det synes som om han følger nøye med på fotografiapparatet sitt. Vi ser at noen har byttet plass. Erna sitter nå foran sin mor til venstre i bildet og ser opp på henne. Esther drikker fra en kopp og deler armlene med sin mann Albert, som sitter ved siden av. Martha sitter ved siden av han igjen og ser smilende inn i kameraet, og ved hennes side sitter Anna Kristine. Rakel sitter og ser ned på dette bildet. Det ser ut som om hun heller fra en kaffekanne. Else og venninnen sitter på benken foran bordet, og vrir seg og ser inn i kameraet. Alle bærer preg av at solen står rett imot, de enten kniper sammen øynene eller skjerner seg med hånden. Alberts fiolin er fortsatt stilt opp i forgrunnen.

De to fotografiene jeg har beskrevet viser hvordan fotografen skaper forskjellige fremstillinger av familiescener. Det er små endringer i positurer og plasseringer. Det er en oppstilt versjon (nr. 17), der skikkelighetsidealet visualiseres i måten de viser frem det pyntete bordet, fiolinen, de pene klærne og vinduet i bakgrunnen. Den andre versjonen (nr. 18) er mer spontan. Her er kanskje fotografen mer opptatt av det tekniske rundt selvutløseren. Familien har satt seg rundt bordet slik at de skjuler den fine oppdekningen. Slik bekrefter uttrykket det kommunikative ved fotografiene. Det ligger et budskap i måten enkelte av fotografiene er

iscenesatt. Budskapet er at denne familien (gjennom Albert blikk) er en skikkelig arbeiderfamilie, kanskje en håndverkerfamilie, i respektable omgivelser.

I alle familiefotografiene varierer motivene mellom mer eller mindre oppstilte scener. Ifølge Roger Erlandsen er ikke fotografering like spontant og personlig som vi kanskje tror. Fotografen påvirkes av gjeldende praksis for hvordan bilder skal tas, i tillegg til kulturelt betingete oppfatninger av hva som er verdt å minnes, og dermed verd å fotografere (Erlandsen i Tobiassen 1993:172-173). Fotografering var ikke en vanlig fritidssysssel for arbeiderfamilier i mellomkrigstiden, men heller ikke ukjent. I forrige kapittel viste jeg eksempler på andre amatørfotografer. Albert kan derfor ikke ha vært helt ukjent med vanlige motivvalg. Tobiassen forklarer at de vanligste motivene er familiens barn, familiebegivenheter, reiser, ferier og forskjellige turer (Tobiassen 1993:172). Det som er annerledes med Alberts fotografier, er som nevnt tid og klasse. Dessuten anvendte Albert flere av fotografiene sine som grunnlag for senere å male motivene. Dette vet vi fordi Norsk Folkemuseum i dag har både fotografiene og kopier av de maleriene han malte. Albert må på den ene siden ha vært en «fremmed fugl» (se s. 5) i dette arbeiderklasse miljøet på Enerhaugen. På den andre siden har han vært del av en arbeiderfamilie med verdier som var typiske for arbeiderfamilier i mellomkrigstidens Oslo. Disse familieverdier skapte nye sosiale bånd som endret familiebegrepet.

Familie, hjemmet og følelser

Fotografier kan også være en beretning om følelser. Der det var en fortvilet stemning i mange av Nanna Brochs bilder, får vi en lett og munter følelse når vi ser på Albert Scheinpflugs familiebilder. Følelser kan ikke skilles ut som meningsproduserende tegn, men fotografiene kan likevel kommunisere en følelsesmessig påvirkning. Det er mange fotografier av familien i gårdsrommet som kan supplere analysen. Det er fotografier som både viser kjernefamilien, men også storfamilien hjemme og på utflukter. Den muntre følelsen i bildene kan forklares med det jeg i forrige kapittel kalte «expressive content», som er noe udefinerbart, en stemning i fotografiet. Ved å se dette med Alberts blikk, gjennom hans fotolinse, vil jeg se det i sammenheng med begrepet «familisme».

Frykman og Löfgren har beskrevet de sosiale endringene som førte frem til at den lille familiegruppen, kjernefamilien, ble samlivets nye sentrum. Fenomenet kalles «familisme». Startpunktet for endringene knytter Frykman og Löfgren til industrialiseringen på

attenhundretallet. Industrialiseringen medførte samfunnsomveltninger som blant annet førte til økte klasseforskjeller i byene og dannelse av nye sosiale miljøer. I det førindustrielle bondesamfunnet hadde det vært mindre mobilitet, både sosialt og geografisk. Det var gården, nabolaget, landsbyene og bygda som var det viktigste sosiale miljøet. Bygdesamfunnets fellesskap ble erstattet med nye kollektiver når folk flyttet til byene. Et slikt kollektiv ble den nære familien. Livene ble bygget rundt hjemmet, der sosiale bånd og fellesskap fikk nytt innhold. Det nye var familiens emosjonelle og psykologiske struktur. Det nye familiesynet vokste ifølge Frykman og Löfgren frem da «... familien blir løftet fram i det sosiale landskapet, støttet av tosomhetens to byggesteiner, foreldreskapet og hjemmet.» (Frykman og Löfgren 1994:73-74 og 128)

De mange bildene Albert tok hvor temaene var foreldreskap og familiesamhold underbygger teorien om at slike sosiale bånd og en emosjonelt og psykologisk basert familiestruktur kom i fokus. Fotografi nr. 17 og 18 viser det samme, men også neste fotografi, nr. 19. Det er tatt i 1922.

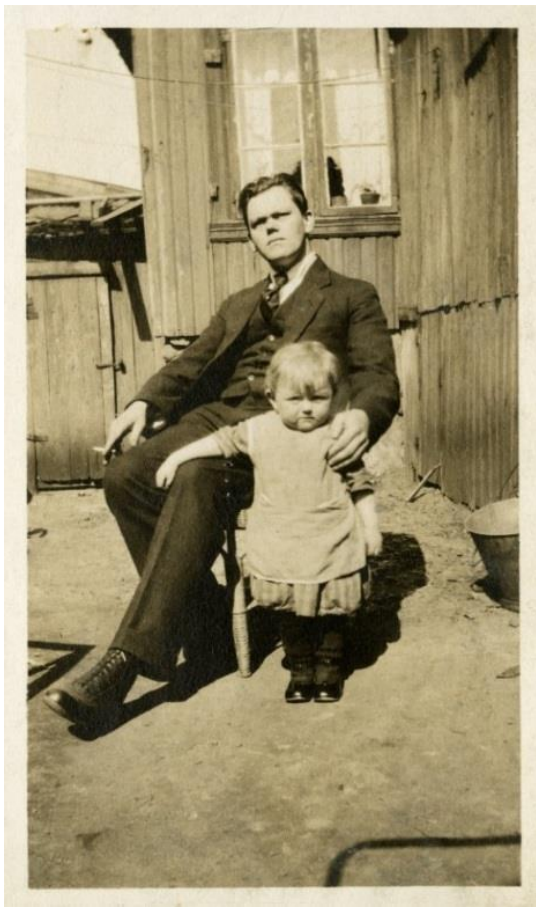


Bilde 19 (Scheinflug, 1922)

Fra venstre står Anna Kristine og en venninne tett inntil hverandre. Her ser vi igjen at barna er pent kledd og har flettet hår. Martha sitter i midten i en kurvstol med niesen Erna Ellen på fanget. Til høyre står datteren Else. Familien er samlet i det solrike hjørnet for å fotograferes. I familiealbumet er fotografiet limt inn på samme side som fotografi nr. 20 og nr. 23.

Albumsiden er merket «Alle fra Johannesgt. – 1922». Det kan synes å være bygge- og reparasjonsarbeider på taket på uteboden/doen. Det står en stige over deler av plassen med materialer stablet under. Fotografiet synes å være tatt på våren, fordi det ikke er løv på treet ennå, med forventninger om en sommer hvor gårdsrommet igjen kunne tas i bruk som familiens ekstra stue.

Nedenfor gjengis to fotografier som viser foreldre med sine barn i forskjellige generasjoner.



Bilde 20 (Scheinpflug, 1922)



Bilde 21 (Scheinpflug, ca. 1920)

Plasseringen i gårdsrommet er fortsatt den samme. På bilde nr. 20 sitter Albert tilbaketrukket med en sigarett i den ene hånden, og den andre hånden er plassert over datterens skulder. Albert er også her pent kledd. I tillegg til dressen, har han sko med gamasjer over. Det kan synes som om det er søndag eller helligdag. Fotografiet til høyre, nr. 21, viser Augusta og Rakel, mor og datter. Det er ikke datert, men kan være tatt i samme tid som de to foregående. Dette fordi huset ble malt på et senere tidspunkt (se bilde nr. 17 og 18). Rakel og Augusta står

ved trappen til det felles inngangspartiet for Johannes gate 4 og Stupinngata 10. Rakel har på en pen kjole, kanskje av silke? Augusta har mer hverdagslig tøy med et forkle på.

Det siste bildet i denne kategorien representerer hverdagsliv i gårdsrommet, hvor lek er motivet.



Bilde 22 (Scheinpflug, ca. 1925)

Erna og Kristian poserer med et utvalg av lekene sine i samme gårdsrom, men nå er de plassert på motsatt side enn på de andre bildene vi har sett. Barna har klær som tyder på at det er vår eller sommer, og de ser inn i kameraet. Erna smiler, antagelig til sin far, som er fotografen. Det er flere fotografier av barna som leker i gårdsrommet. Dette fotografiet viser at det er mange leker i bruk. Kristian står ved siden av en stor seilbåt som står på en kurvstol. Erna holder et godt grep om en dukkevogn, hvor dukken er plassert med tepper over seg. Ved siden av står det en gyngestol og tre lekedyr: En hund, en hest og en kanin. Andre bilder viser at det er flere leker i husene: En mindre seilbåt, en dukke til, kjøkkenutstyr, en ball og en trillevogn. Som nevnt ble gårdsrommene i arbeiderfamilier ofte brukt til barns lek. Det som synes å være annerledes her, er at barna har overraskende mange og fine leker.

Familien Andresens familiesamhold som vises i fotografiene til Albert Scheinpflug bekrefter Frykman og Löfgrens teorier om familisme. De mange bildene Albert tok hvor temaene var foreldreskap og familiesamhold er et eksempel på de sosiale båndene og en emosjonelt og psykologisk basert familiestruktur som tilhører byen i det industrialiserte samfunnet.

Gårdsrommet har vært rammen rundt familielivet og synliggjøres i fotografier fra både fødselsdagsselskaper og lek.

Skikkelighetsidealet i de materielle omgivelsene

Den nye tidsoppfattelsen som vokste frem etter industrialiseringen kan deles opp i en forståelse av tid som tradisjonell eller moderne, skriver Liv Emma Thorsen i sin undersøkelse om bondekvinnens liv og arbeid. På gårder kan de to oppfatningene av tid stå i et motsetningsforhold til hverandre. Der er den tradisjonelle, *sykliske*, tidsoppfatningen knyttet til gårdsarbeid og omsorgsarbeid, og kan ikke styres av en klokke. Den moderne tidsoppfatningen, den *lineære*,²⁰ tilhører arbeidet og andre oppgaver som blir målt eller plassert i forhold til klokketid (Thorsen 1993:121). I byene må dette motsetningsforholdet ha vært mindre tydelig, spesielt etter innføringen av åtte-timers arbeidsdag. Inger Johanne Lyngø forklarer hvordan døgnet etter innføringen av åtte-timers dagen ble delt i tre, og medførte at synet på arbeid som arbeidsoppgaver ble endret. Det å arbeide i åtte timer sa noe om mengden av tid, ikke de oppgavene som skulle utføres (Lyngø 1993:23). I familien Andresen må det ha vært arbeidsdagens lengde som styrte døgnet. Her var de fleste voksne i arbeid, og jeg forutsetter at den moderne tidsoppfattelsen styrte familiens døgnet.

Lyngø hevder at den nye tidsforståelsen først fikk sitt store gjennomslag etter at arbeiderne fikk fritid (Lyngø 1993:24). Arne Lie Christensen forklarer hvordan en ny opplevelse av tid førte til at skillet mellom hverdag på den ene siden, og helg og høytider på den andre siden, ble mindre markerte. Mennesker utviklet et ønske om å ha det pent, rent og hyggelig hele uken, der de tidligere i hovedsak hadde vasket og pyntet til helg og høytider. På den måten ble hjemmelivet særlig knyttet til fritiden (Christensen 1995:227). Fotografiene til Albert Scheinpflug viser familiens aktiviteter på fritiden, der hjemmeliv og utflukter er sentrale motiver.

Likevel er det flere av fotografiene som viser hverdagslivet i gårdsrommet. Noen av fotografier kan synes å være mer «øyeblikksbilder», fordi de avbildede personene ikke står

²⁰ Den *lineære* tidsoppfatningen er et tidsbegrep som oppsto etter industrialiseringen på 1800-tallet. Den nye masseproduksjonen i industrien medførte et behov for å organisere arbeidet. Tiden ble mekanisk inndelt, og ble en linje som gikk inn i fremtiden. Den lineære tidsoppfatningen kan stå i et motsatt forhold til en *syklisk* tidsoppfatning, der naturårets skiftninger og arbeidsårets rytme gjorde tiden rytmisk og repeterende, oftest forbundet med det gamle bondesamfunnet (Frykman og Löfgren 1994:21-25).

eller sitter stille og ser mot fotografen. Det er blant annet et bilde av Augusta på vei inn i huset hvor hun bruker forkleet til å bære ved. Et annet fotografi viser hvordan en kvinne vasker tøy i en sinkvaskebalje med vaskebrett. Det er flere av fotografiene som viser tøy til tørk i gårdsrommet. Snorene må ha hengt tvers over gårdsrommet og begrenset familiens sosiale bruk av rommet når det hang tøy til tørk. Denne typiske holdningen hos arbeiderfamilier som Gjesdal Christensen (se s. 21) har beskrevet som: «Å holde alt 'reint og bøtt'» var et ideal som hadde som mål å opprettholde respektabiliteten utad. I familien Andresen kan det å vise klesvask og tøy til tørk være en bekreftelse på det Gjesdal Christensen henviser til. Samtidig viser fotografiene hvordan gårdsrommet var en viktig arena for familien både i hverdagen og i fritiden.

«Den menneskelige målestokk», kalte Gjesdal Christensen trebyen i murbyen. Hun refererte til Vålerenga, men Enerhaugen var også en slik treby. Gjesdal Christensen hevdet at vi umiddelbart kunne «forstå» slike hus og deres innhold, siden husene hadde dimensjoner som var mer i overensstemmelse med menneskers fatteevne enn for eksempel de høye fasadene på Manhattan eller de store plassene i Moskva (Gjesdal Christensen 1991:27-28) Johannes gate 4 og Stupinngata 10 var to små trehus i en trehusbebyggelse som rammet inn hverdagen til en stor familie. Porten skilte det offentlige byrommet fra det private gårdsrommet. Gårdsrommet innenfor plankegjerdet til Johannes gate 4 og Stupinngata 10 har vært en viktig del av boligen. Spesielt om sommeren må gårdsrommet ha vært en utvidelse av boligen, en ekstra stue for familien. Alle fotografiene fra gårdsrommet viser hvilken betydning gårdsrommet hadde i familiens liv. Gårdsrommet ble brukt både til hverdags og fritid. Fotografiene viser betydningen av gårdsrommet som et samlingssted for familien, med benk og utemøbler om sommeren i tillegg til en liten paviljong med beplantning rundt.

Når porten fra gaten åpnes, vises stuevinduet til Stupinngata 10 innerst i gårdsrommet. På fotografiene har vinduet gardiner og blomster i vinduskarmen. Vinduer og gardiner kan også fortelle om verdier og holdninger. Det å kjenne koden til en kultur bekrefter tilhørigheten (Gjesdal Christensen 1991:113). Skikker kan variere fra sted til sted, slik at koden til en kultur kan være vanskelig å forstå i ettertid. Men hvis vi tolker skikkelighetsidealet som det å holde seg selv og sine omgivelser rene og hele, vil blondgardiner og pyntegenstander ha en kommunikatív funksjon. Vinduet kommuniserer at her bor det en familie som er skikkelige folk og holder det «reint og bøtt». Fotografiene av huset kommuniserer en slik verdighet og respektabilitet allerede ved inngangen. Selv om lysforholdene må ha vært best i dette hjørnet

av gårdsrommet, er det likevel mange fotografier som har nettopp dette vinduet som del av motivet (bilde nr. 17, 19, 20 og 23).

Tim Dant diskuterer hvordan kultur skaper boligens materielle form, som igjen skaper sosial praksis. Han sier at det er «...[i]n our homes we confront ourselves and our culture through the material form of things.» (Dant 1999:83) Husene i Johannes gate 4 og Stupinngata 10 ble bygget på 1800-tallet, men familien Andresen har bodd der siden 1909. Husene som materielle rammer er fastlagt, men uttrykkene som kommuniseres gjennom fotografiene er skapt av kulturelle konvensjoner. Her har jeg trukket frem skikkelighet, og blant annet vist hvordan et vindu kan være et tegn på nettopp et slikt ideal.

Kurvstol og fiolin som nøkkelgjenstand og nøkkelsymbol



Bilde 23 (Scheinflug, 1922)

Kurvstolen finnes på mange av fotografiene. Den hadde en sentral plass i familielivet i gårdsrommet. Derfor vil jeg undersøke kurvstolens betydning i familien. Dette vil jeg gjøre ved å se på kurvstolen som et meningsbærende tegn for å tolke familiens verdisetting. I den klassiske artikkelen «On Key Symbols» (1973) forklarer Sherry Ortner nøkkelsymboler som fortettete budskap om grunnleggende tenkesett og vurderinger. Nøkkelsymboler kan derfor være en kraftfull inngang til å finne særpreg og variasjon i den kulturen vi studerer (Ortner 1973:1339-1345).

Det at kurvstolen virker å være så sentral for familien, kan derfor tolkes som et nøkkelsymbol. Ved å finne hvilke sentrale verdier en kurvstol kommuniserer kan jeg «låse opp» et bredere lag av meninger. Kjeldstadli definerer nøkkelsymbol som et «... større 'rom' av mening» enn det et «vanlig» symbol representerer (Kjeldstadli 1997:10). Fordi det her gjelder møbler, refererer jeg også til Morten Bings definisjon av nøkkelgjenstand. Det definerer han som en «... gjenstand som gjennom funksjon og mening står sentralt i et gjenstandskompleks, og kan gi tankevekkende utgangspunkt for tolkninger av den skikken disse gjenstandene inngår i.» (Bing 2012c).

Først og fremst var kurvstolen et rimelig og lett tilgjengelig møbel for arbeiderfamilier. Møbelfabrikken P. I. Langlo fra Stranda produserte kurvmøbler og leverte kurvstoler til

arbeiderfamilier i Oslo. Fabrikken startet i 1908 som et verksted i kjelleren til P. I. Langlo, men vokste raskt, og ble etterhvert kjent rundt i landet. P.I. Langlo regnes som en pionér innen industriell møbelproduksjon i Norge og ble etter hvert landets største produsent av kurvvarer og overstoppede møbler. P. I. Langlo eksperimenterte med nye og alternative fremstillingsmetoder. Å konstruere rammeverket på et møbel med bjørkespiler og bjørkesarger var ukjent i møbelbransjen, men disse kurvmøblene ble solide. Langlo innførte et seriebasert produksjonssystem der hver enkelt arbeider ble lønnet etter hvor mange deler vedkommende greide å produsere innen en viss tid. Da var det ikke behov for lang opplæring, og det var en av grunnene til at møbelprisene kunne holdes lave. Møbelfabrikken P.I. Langlo skaffet mennesker arbeid i en tid hvor det var vanskelig å finne annet arbeid på landsbygden. De fleste som arbeidet på fabrikken bodde hjemme på gårdene sine. Slik var Langlos fabrikk med på å skape en ny arbeiderklasse, som vekslet mellom arbeid på småbruk og i industrien (Gjærde 1990:58, 73, 126, 261 og Høidal 2009:9 og 59-60).

I fotografiene har jeg identifisert flere forskjellige stoltyper som anvendes i gårdsrommet. Fotografi nr. 17 viser én type kurvstol, og fotografi nr. 22 og 23 viser en annen type. Billige og gode kurvmøbler, slik P. I. Langlo produserte, kan ha vært årsaken til at denne familien hadde flere slike stoler. Fotografiene viser at kurvstolene i tillegg til å være et estetisk tiltalende møbel, hadde en funksjon i gårdsrommet. Det viktigste for bruken av kurvstolen må ha vært dens anvendbarhet. For det første var de lette, og derfor greie å flytte ut og inn av husene. De ble brukt blant annet til lek, måltider og posering for fotografen. Meningen som tillegges en slik kurvstol er flere, avhengig av bruken. På bilde nr. 22 er seilbåten til Kristian plassert på en kurvstol. Det er vanskelig å vite om Kristian selv har plassert den der, det kan være at fotografen har plassert den der. I fotografi nr. 18 trekker Esther og Rakel hver sin kurvstol inntil bordet når de skal drikke kaffe med familien. Slik kan fotografiene vise hvordan kurvstolen avspeiler den skikken Anne Louise Gjesdal Christensen tillegger gårdsrommet i en arbeiderfamilie. Da blir kurvstolen en nøkkel som åpner opp et rom – arbeiderkultur. Kurvstolen lest som nøkkelgjenstand viser til skillet mellom sommer og vinter, ved at den ble flyttet ut i gårdsrommet om sommeren. Kurvstolen i fotografiene kan derfor visualisere hvordan det i et trangbodd hjem må ha vært godt å ha gårdsrommet som en utvidelse av boligen i sommerhalvåret. Kurvstolen muliggjorde samværet i gårdsrommet, samtidig som det var et pent møbel i stuen på vinteren. Historien om P. I. Langlos fabrikk kan fortelle hvordan arbeiderfamilier i mellomkrigstiden fikk tilgang på slike møbler.

Ved å utvide Kjeldstadslis definisjon på nøkkelsymboler med Ehn og Löfgrens diskusjon om nøkkelsymboler i *Kulturanalyser* (2001), tillegges nøkkelsymboler en metaforisk kraft. Ehn og Löfgren henviser også til Sherry Ortner, og definerer nøkkelsymbol som «...centrala symboler som innehåller förtätade budskap om grundläggande tänkesätt och värderingar.» (Ehn og Löfgren 2001:21). En slik metaforisk kraft kan tillegges fiolinen i fotografiene til Albert. I bildene nr. 17 og 18 er den stilt opp ved bordet, nesten som hovedmotivet i bildet. Den blir derfor mer som et nøkkelsymbol enn en nøkkelgjenstand, slik kurvstolen synes å ha vært. Det var mer vanlig med munnspill, trekkspill og gitar i arbeiderfamilier. Fiolinen har vekket andre og sterkere følelser enn klærne. Den forteller om spesielle stunder med samvær og musikk, og den forteller om et overskudd som fantes, trass i trange boforhold.

Familieverdiene bevares

Avslutningsvis i dette kapitlet vil jeg trekke frem elementene jeg i analysen har knyttet til følelser og familisme. I alle fotografiene fra gårdsrommet og fra utfluktene uttrykkes det et familiesamhold. Dette er en «skikkelig» familie som dekker et pent bord ute i det felles gårdsrommet, men det er også et tydelig uttrykk av en familie som trives i hverandres selskap og ivaretar hverandre. Her er ikke elendigheten fra forrige kapittel tilstede. Familiesamhold var vanlig i arbeiderfamilier, men vises sterkt i fotografiene fra denne familien. Her vektes familieverdiene fra de tette forholdene i et trangbodd hjem høyt. Folketellinger kan gi oss informasjon om forskjellige forhold i familien. Et eksempel er at David ble arbeidsledig, og flyttet hjem til sine foreldre med kone og barn for en periode. Vi vet at Martha i Stupinngata 10 var enke med tre barn. Men det folketellingene ikke forteller, er den stemningen som kommuniseres i bildene. Denne familien ser ut til å holde sammen og trives i hverandres selskap. Fotografier fra senere i familiens liv viser at familiesamholdet opprettholdes gjennom livet for mange av familiemedlemmene. Dette kan visualiseres i bildet som gjengis på neste side. Det er fra Rakels 70-års dag. Rakel og David var søsken, og hadde et nært forhold hele livet.²¹

²¹ Bekreftes av etterkommerne (samtale, M. Bing 29.08.13).



Bilde 24 (Ukjent fotograf, 1976)

Arbeiderkultur som fotografisk diskurs

Fotografier skaper bestemte syn på verden, hevder Gillian Rose. «...visuality is viewed as the topic of research, and the discourse analyst is interested in how images construct accounts of the social world.» (Rose 2012:195) Rose viser hvordan en visuell diskursanalyse kan være en måte å avdekke hvordan fotografier skaper bestemte fortellinger om den sosiale verden. I analysen har jeg ikke brukt diskursanalyse som metode, men jeg har lett etter begreper som kan forklare hva slags fortellinger fotografiene til Nanna Broch og Albert Scheinpflug gir av den sosiale verden. Slik kan diskursbegrepet være et verktøy til å beskrive ulike forståelser av virkeligheten. Jeg har tolket Nanna Brochs fotografier til å være bilder på elendighet og Albert Scheinpflugs fotografier til å være bilder på skikkelighet. Utvalget viser hvordan fotografier kan være del av to forskjellige diskurser. Nanna Brochs fotografier har *en* mening i en fotografisk diskurs, en elendighetsversjon, og fotografiene til Albert Scheinpflug en annen mening i en annen fotografisk diskurs, en skikkelighetsversjon. Ved å se på fotografiene slik Sekula argumenterer for, blir fotografier del av en informasjonsutveksling. De beskjedene som gis i fotografiene, at arbeiderfamilier har et elendig uttrykk, eller at arbeiderfamilier har et skikkelig uttrykk, er beskjeder med en retorisk funksjon. Slik fylles fotografiene med en bestemt mening, og fotografiene blir del av en diskurs. Jeg har vist hvordan et utvalg av fotografier skaper to forskjellige versjoner av fortiden, men også hvordan en kultur, her arbeiderkultur presenteres gjennom fotografier.

Konklusjon

Private fotosamlinger er et godt utgangspunkt for å få øye på hvordan nordmenn bruker eller ønsker å bruke fritiden sin, hevder Tobiassen (Tobiassen 1993:172). Familiefotografiene til Albert Scheinpflug er et eksempel på dette. Ved å tolke fotografiene ut fra en forståelse av at familien levde etter idealet om respektabilitet og det å være bra folk, har jeg vist et lysere bilde av arbeiderfamilier sett i kontrast til Nanna Brochs bilder. Jeg har kalt denne versjonen av fortiden for en «skikkelighetsversjon».

Metoden for å undersøke Albert Scheinpflugs fotografier har vært å innta et emisk perspektiv. Dette har jeg gjort ved å tolke objektene og motivene gjennom hans fotografier. Men å kalle Albert Scheinpflugs fotografier for en skikkelighetsversjon, er en etisk tilnærming. Det er mitt begrep som jeg analyserer fotografiene opp mot. Jeg har lett etter en forståelse av hvordan menneskene jeg har studert tenkte og fremstilte seg. Klær har vært et slikt uttrykk i fotografiene. Men også familisme, synet på hjemmet og følelser har vært en måte å få et erfaringsnært forhold til informantene. Slik har jeg forsøkt å se informantenes liv fra deres ståsted for å oppnå forståelse for arbeiderkultur i mellomkrigstiden.

I analysen har jeg delt fotografiene inn etter temaer som kan knyttes til skikkelighetsidealet. Dette har jeg gjort for å finne mønsteret i de visuelle ytringene. Bildene er tatt på fritiden, slik at åtte-timers arbeidsdag og det normative i «riktig» bruk av fritiden ligger som en underliggende forutsetning for tolkningen. Jeg har vist at familien verdsatte en utflykt til byen på en solfylt dag når de hadde fri. Familien oppsøkte også områder utenfor bykjernen, med mer naturlige omgivelser. Familien er overraskende elegant kledd, selv om turen gikk i byen eller i naturen. De bekrefter på et vis det nye «naturlighetsidealet», men enda mer det å fremstå som en skikkelig og respektabel familie.

Mange av arbeiderfamiliene bodde trangt, men var skikkelige, arbeidsomme mennesker som kjempet for sin respektabilitet. Denne familien bekrefter gjennom de visuelle ytringene en slik mentalitet. Samtidig er det motstand mot en homogen versjon av fortiden, som tydeligst synliggjøres i det Albert Scheinpflug uttrykker i fotografiene. De fremstår som mye mer elegante enn gjennomsnittet, og på den måten bekrefter de det flertydige i en kultur. På den ene siden kan familien kategoriseres til arbeiderklassen, begrunnet med boligforholdene. Likevel viser fotografiene at familien må ha tilhørt klassens øvre sjikt.

Fotografiene gir meg ikke tilgang til helheten i livet til disse menneskene, fordi de fotografiene som er tilgjengelige for meg er de som er avlevert på Norsk Folkemuseum. Jeg mangler for eksempel bilder fra arbeidslivet, og fra innendørslivet. Fotografiene tematiserer deler av en sosial praksis. Hvordan var det å bo i et hus som var nesten hundre år gammelt i en moderne tid? Hvordan fikk familiene plass til alle klærne og lekene i huset? Fotografiene forteller heller ikke hvordan vinteren forløp. Vi vet at både Esther og Rakel er døtre i Johannes gate 4. Hvordan var forholdet til svigerinnen Hedvig? Hvordan løste de dagligdagse problemer innen husholdningen? Hadde de felles husholdning? Samlet de seg i stuen når mørket kom? Var det rom for storfamilien, eller levde de mer adskilt i vinterhalvåret? Dette er svar vi ikke får ved å se på fotografier. På den måten gir fotografiene et ufullstendig bilde på «skikkeligheten» jeg argumenterer for her. Trine Grønn Iversen er i sin hovedoppgave *Fra slum til idyll* (2000) kritisk til det hun kaller Norsk Folkemuseums forskjønning av Enerhaugen. Vi kan fort glemme at det var andre forhold, på samme måte som fotografiene i analysen bare gir et skikkelig og respektabelt uttrykk av familien. I neste kapittel vil jeg derfor undersøke hvordan Norsk Folkemuseum anvender fotografiene til Nanna Broch og Albert Scheinpflug for å skape sin versjon av fortiden.

Kapittel 6 Norsk Folkemuseums Enerhaugen

I de to foregående kapitlene har jeg vist hvordan fotografier kan skape forskjellige versjoner av fortiden. Fotografiene til Nanna Broch og Albert Scheinpflug har dannet bakgrunn for en rekonstruksjon på Norsk Folkemuseum. Hva skjer med skikkelighets- og elendighets-versjonene når de formidles på museum? Norsk Folkemuseum ønsker å ha et verdighetsperspektiv på utstillingen. Hva innebærer det å legge et verdighetsperspektiv på Norsk Folkemuseums Enerhaugen?



Bilde 25 (Reinsfelt, Norsk Folkemuseum, 2012)

Norsk Folkemuseum har formidlet arbeiderkultur i husene på Enerhaugen i to versjoner. Den første var med gjenreisningen av husene i 1969. Husene ble innredet blant annet av Carsten Hopstock. For å undersøke den første versjonen på museet, tar jeg utgangspunkt i den NRK-produserte filmen fra 1969 med Carsten Hopstock. Den andre

versjonen av utstillingene åpnet i 2012. For å undersøke denne vil jeg ta utgangspunkt i artikkelen «Et lite stykke Enerhaugen» i *Forskning og fornyelse - By og Bygd 70 år* (2013) som er skrevet av etnologene og konservatorene Birte Sandvik og Morten Bing. I tillegg laget Norsk Folkemuseum en film i 2011 om Carsten Hopstock, der han blant annet kommenterer den nye innredningen av husene på Enerhaugen. Denne filmen undersøkes sammen med den nye utstillingen. Dette gjør jeg fordi filmen har mange referanser til den første utstillingsversjonen, samtidig som kommentarene tilhører den nye versjonen i noen av husene. Det er forskjellige kildetyper som anvendes i museets to versjoner. Ved å sammenligne versjonene, kan jeg derfor se hvordan forståelsen av verdighet endrer seg når andre kilder og kildetyper legges til grunn for innredningen, og derfor skaper andre utstillinger og fortellinger.

I begge versjonene Norsk Folkemuseum har skapt, består utstillingene av to hovedfaktorer. Den ene er den materielle, de gjenreiste husene med innredning, og den andre er husene som rammer om fortellinger. De to faktorene spiller sammen: Huset som ramme om en fortelling,

og motsatt, fortellingen underbygges av de materielle rammene. Trangboddhet er lettere å formidle når en kan gå inn i de små rommene. Slik forsterker den fysiske rammen fortellingen om trangboddhet.

Fortidsforståelse kan formidles på flere måter. I de forrige to kapitlene har jeg styrt mellom realisme og symbolisme i historiske fotografier. Når jeg nå undersøker Norsk Folkemuseums tolkning av de samme fotografiene, har jeg brukt andre begreper for å finne ut hvordan museet skaper sine versjoner av boskikk hos arbeiderfamilier i Oslo. Det første jeg vil undersøke, er narrativens betydning for fremstilling av fortiden. Det andre jeg vil undersøke, er museets vektlegging av autentisitet. Ved å sammenligne disse to faktorene i de to versjonene som Norsk Folkemuseum har skapt vil jeg se hvordan verdighetsperspektivet legges på utstillingene.

Den første versjonen – Carsten Hopstock

I den NRK-produserte filmen fra 1969 er det Carsten Hopstock som forteller om hvordan boforholdene var på Enerhaugen fra 1800-tallet, og prosessen frem til fem av husene var gjenreist på Folkemuseet. Filmen starter med at en eldre kvinne henter vann ved en vannpost og går inn i et gårdsrom med vannbøtten. Filmen viser barn som leker i gaten, det er blomster rundt husene og klær som henger til tørk. Bildene følges av plystring og Carsten Hopstock forteller:

Enerhaugen heter en kolle midt i Oslo. Haugen er gammel, men bebyggelsen er ikke mer enn en 100-150 år gammel. Det ser idyllisk ut og idyllisk har det ganske sikkert vært også. Til en viss grad. Men vi ser det i lys av moderne levestandard, økonomi, helsestell og trygder av enhver art. Noe helt annet var det for noen generasjoner siden, da leveforholdene var meget hardere. (NRK 1969)

Hopstock forteller Enerhaugens historie fra kjøpmannen Jørgen Young kjøpte Enerhaugen i 1815 til rivningen i 1959. Han forklarer at på slutten av 1800-tallet økte folketallet på Enerhaugen, og slik oppsto problemene han omtaler i denne filmen. Diskusjonen om sanering av Enerhaugen kom etter annen verdenskrig. Hopstock forteller at noen av beboerne var tilfreds med å flytte i blokkleilighet, og noen beboere var det ikke. Så gjennomgår han prosessen rundt rivningen, og beskriver autentisitetstanken museet hadde ved gjenoppføringen. Han forklarer at det var viktig å beholde så mye originalt av bygningene som mulig, til tross for at noen tilpasninger måtte gjøres. Museet ville innrede husene for å gi inntrykk av at mennesker fremdeles bodde der. Hopstock forklarer at museet valgte å skape

fortellinger i husene ved hjelp av opplysninger hentet fra folketellinger. Det var folketellingene fra 1865 og 1891 som ble valgt for å gi et grunnlag for fortellingene.

Hopstock forklarer i filmen at huset med adressen Flisberget 2 ble datert til 1865. Huset besto opprinnelig av ett rom og kjøkken, men ble utvidet med et rom litt senere. I tillegg hørte det til et uthus. Inngangen til kjøkkenet var rett fra gaten, og huset hadde en liten forhage. I 1865 bodde det bare fire mennesker her, noe som var færre enn vanlig, forteller Hopstock i filmen. Så viser Carsten Hopstock oss inn til Johannes gate 4 og Stupinngata 10. Han forteller hvordan husene var sammenbygd rundt en gårdsplass og hadde et plankegjærde ut mot gaten. Johannes gate 4 ble fremstilt med grunnlag i folketellingen i 1891. Huset besto av ett rom og kjøkken, med en kvist på loftet. I Johannes gate 4 bodde det tre mennesker. Stupinngata 10 besto av to rom og kjøkken. Her var det også lagerplass i et høyt møne. I 1865 bodde det to familier her, til sammen ni personer. De to siste husene som Carsten Hopstock tar oss med til, er Johannes gate 12 og 14. Disse husene var også bygget sammen rundt en felles gårdsplass. Det var også her et høyt plankegjærde med en port ut mot gaten. Da Johannes gate 12 ble bygget, hadde huset to rom og kjøkken. Huset hadde på et senere tidspunkt blitt utvidet med et rom som ble bygget i vinkel til de andre rommene. Hele huset ble gjenoppført på museet. I 1891 bodde det fem voksne mennesker i dette huset. Enerhaugens femte hus, Johannes gate 14, hadde et rom, kjøkken og en ubebodd kvist (uten trapp) på loftet. I 1891 bodde det ni mennesker her, et foreldrepar med syv hjemmeboende barn fra ett til fjorten år (NRK 1969).

Sandvik og Bing påpeker i «Et lite stykke Enerhaugen» at det ikke finnes en nøyaktig beskrivelse av metoden Hopstock anvendte ved innredningen av husene på Enerhaugen (Sandvik og Bing 2013:163). I filmen navngir Carsten Hopstock beboerne etter folketellinger. 1891-tellingene gir mange opplysninger om personene, deres sivilstatus, familietilhørighet, yrke, alder, fødested og boligforhold. Men folketellingene inneholder ikke detaljerte familiehistorier. Menneskene som bodde på Enerhaugen før rivningen hadde ikke blitt intervjuet, og fremstillingen av det gamle Enerhaugen ble basert på en generell omtale. Det ble heller ikke foretatt undersøkelser av interiørene på Enerhaugen før rivningen. Riktignok ble det fotografert mye under selve riveprosessen, men museet var ikke opptatt av hvordan de som bodde der rett før saneringen hadde innredet sine boliger, eller hvilke historier de hadde å fortelle. Museet skulle gjenskape 1800-tallets Enerhaugen (Sandvik og Bing 2013:164-165).

De gjenreiste husene ble innredet på grunnlag av generell kunnskap om boskikk, og innredningen ble i stor grad gjort med gjenstander fra museets samling. Hopstock forklarte at

Oskar Braatens romaner også hadde vært viktige kilder for innredningen. «En dag av en arbeiderfamilies liv i Kristiania i 1880-1890-årene» som han skrev på slutten av 1930-tallet (Braaten 1978), kan synes å ha inspirert flere av Hopstocks fortellinger i den første versjonen av utstillingene i husene på Enerhaugen.

Fortellingen i den første versjonen

Folkemuseer er steder hvor det fortelles historier om fortiden. «Fortellingen om Enerhaugen», slik den presenteres i sort-hvitt filmen fra 1969, er et eksempel på en slik historiefortelling. Ved å analysere denne fortellingen ved hjelp av narrative teorier, kan jeg finne ut hvordan museet har skapt det jeg kaller en «verdighetsversjon» av fortiden, og senere i kapitlet vil jeg vise hvordan denne «verdighetsversjonen» endrer seg når museet tar i bruk andre kilder.

I analysen av den første versjonen trekker jeg frem arbeidet som Carsten Hopstock gjorde ved rekonstruksjonen av husene. Hans fortelling utspiller seg i det jeg kaller «Fortellingen om Enerhaugen»'s fortellingsrom. Enerhaugens fortellingsrom er rammet inn av tid og sted; det dreier seg om 1865 og 1891, og det er Enerhaugen i Kristiania. I fortellingsrommet gjøres det narrative valg for å skape og formidle innholdet. Det å presentere hendelsene i en bestemt synsvinkel (fokalisering) eller hvilken stemme som anvendes er slike narrative valg. Det er Carsten Hopstock som ser og snakker i filmen, og slik representerer han «forfatteren» av fortellingen om Enerhaugen.

I den første delen av filmen beskriver Hopstock forholdene på Enerhaugen før rivningen. Adjektivene som Carsten Hopstock anvender i fortellingen har negative fortegn: «den dårligstilte befolkningen», «fattige beboere, små inntektsmuligheter», «trangboddhet», «dårlig økonomi, usikre forhold», «umoralsk levesett», «slett helse», «syndens og lastens sted», «trist barndom» og «triste hjem». De negative betegnelse mener jeg uttrykker hans syn på Enerhaugen før det ble revet.

Etter gjenreisningen på museet endres det negative innholdet i beskrivelsene av det gamle Enerhaugen. Carsten Hopstock viser oss rundt i husene etter at de er gjenreist på museet. Han beskriver innredningen og reflekterer over hvordan menneskene som bodde i husene organiserte livene sine: «... ved krangel, ved harmoni, ved at en har dominert og så videre. Og det dreier seg ikke om tre uker i ferien, men virkelig om et helt liv uten noen som helst håp om noen forbedring.» (NRK 1969) Han forklarer hvordan bosituasjonen preges av håpløshet.

Ved å følge Carsten Hopstocks stemme og fokalisering i filmen fra 1969 endres fortellingens elendighetsuttrykk. Carsten Hopstock ser tilbake med undring og respekt for menneskene som bodde i de små husene på Enerhaugen. Det er gjennom Hopstocks stemme og blikk at verdigheten trer frem i fortellingen. Her er det respekten for de tidligere beboerne på Enerhaugen som vektlegges.

Carsten Hopstock har valgt innredningen som et utgangspunkt for å lage fortellinger om hvordan det var å bo i husene. Slik består fortellingsrommet av små fortellinger om menneskene i de forskjellige husene. Et eksempel på en slik fortelling er fra Johannes gate 14. Der bodde det en familie med syv barn. Hopstock beskriver nattens sovemønster slik: «Vi har tenkt oss at foreldrene har ligget i sengen, uttrekksseng, eventuelt med ett av barna og så den minste i vuggen. To eventuelt på sofaen og tre på kjøkkenet i slagbenken.» (NRK 1969) Han visualiserer fortellinger i innredningen av husene. Så selv om elendighetsbeskrivelsen er fremtredende, synliggjøres verdigheten i det Sandvik og Bing beskriver som et ønske om å respektere menneskene som bodde der, og deres ønske om å fremstå som «bra folk» (Sandvik og Bing 2013:167). Hopstock forklarer detaljert om møblenes funksjon og som tegn. Han beskriver hvordan de så ut og hvor de kom fra. For eksempel forklarer han hvordan en høy seng, med dyner og madrasser stablet i høyden betydde velstand. Han viser også et bord som er dekket med servise, og at porselenshundene som står i vinduet var populære på den tiden. Publikum fikk informasjon om utstillingene i museets egne skriftlige veileder og guidebok som kunne kjøpes ved hovedinngangen til museet.

Fortellingsrommet er rammet inn i tid tilbake til 1865 og 1891, nesten hundre år før husene ble gjenoppført og fortellingen skapt på museet. Gjennom kunsthistorikeren Carsten Hopstocks detaljerte fortellinger om møbler og innbo, får ikke menneskene like stor plass. Hopstock uttaler ikke idealet om skikkelighet, men gir heller ikke et negativt bilde av beboerne i husene han omtaler. Han omtaler beboerne respektfullt, men holder seg til det materielle, til folketellinger og fyller ut detaljene med Oskar Braatens fortellinger. Slik beskriver Hopstock de sosiale forholdene i den gamle trehusbebyggelsen. Den første versjonen av utstillingen sto i mer enn 40 år. Da var det kommet nye konservatorer med andre faglige utgangspunkt til Norsk Folkemuseum, og de utviklet og endret synet på arbeiderkultur.

Den andre versjonen – Sandvik og Bing

I «Et lite stykke Enerhaugen» redegjorde Birte Sandvik og Morten Bing for tankene rundt endringene i 2011-2012:

Historien er ikke skrevet en gang for alle, men må stadig refortolkes. Det var også et ønske om å trekke innredningene nærmere opp i tid og få større variasjon i fortellingene, samtidig som forskningsprosjektet «Menneske og bomiljø» (1995-2000) hadde tilført museet ny kunnskap om arbeiderklassens boskikk i det 20. århundre. (Sandvik og Bing 2013:160)

Kunsthistorikeren Carsten Hopstocks versjon av Enerhaugen ble revurdert. Nye konservatorer var kommet til, og disse var etnologer. Museet ville nå fornye formidlingen ved å ta utgangspunkt i resultatene av et forskningsprosjekt. Forskjellen i de nye planene for utstillingene var at det nå ikke bare var folketellinger som ga liv til husene. Det nye var at innredningen ble trukket nærmere inn i samtiden, slik at levende informanter kunne anvendes til rekonstruksjonen.

I 2011 ble Johannes gate 12 og 14 ferdig innredet for å vise en boligsituasjon fra 1902 og 1910. På museets nettsider presenteres beboerne med bakgrunn i folketellinger. Innredningen er imidlertid ikke knyttet til disse menneskene. Museet har i stedet lagt vekt på levendegjøring. Det vil si at alle museumsgjenstandene er erstattet med rekvisitter som kan anvendes av publikum. I tillegg er det en «tunvert» som møter publikum og iscenesetter små og store fortellinger (Norsk Folkemuseum (u.d) og Sandvik og Bing 2013:168). Disse husene blir ikke omtalt nærmere her, fordi kildene for innredning verken er fra Nanna Brochs dokumentasjon eller Albert Scheinpflugs fotografier.

I Flisberget 2 bodde det i 1922 to voksne og tre barn, i tillegg til en losjerende (Norsk Folkemuseum (u.d.)). Huset ble innredet for å gi et bilde av bolignøden i Kristiania i 1920. Museet anså fotografiene fra Nanna Brochs boligundersøkelser til å være en god kilde for å fortelle om trangboddhet. Flisberget 2 har derfor ingen referanser til de menneskene som faktisk hadde bodd i huset, men plansjer i utstillingen har bilder og beretninger fra Nanna Brochs arbeider. Bing og Sandvik forklarer at stue og kammers ble innredet med uoppredde senger for å visualisere overgangen mellom natt og dag i et trangbodd arbeiderhjem (Sandvik og Bing 2013:169).

Ominnredningen i de to siste husene, Johannes gate 4 og Stupinngata 10, var på planleggingsstadiet da museet ble oppringt av Jørn Hilton, som hadde bodd i Stupinngata 10

frem til 1954. Etter dette begynte museet sammen med etterkommerne å «vikle opp en fascinerende familiehistorie» (Sandvik og Bing 2013:170). Museet valgte med bakgrunn i den nye informasjonen å fremstille familien Andresens familiefortelling i begge husene. Johannes gate 4 ble tidsplassert til 1925, fordi det bodde flest mennesker i huset i årene rundt 1925. Det var tre kjernefamilier som bodde i Johannes gate 4 (Sandvik og Bing 2013:170). Fortellingen i Johannes gate 4 er: En slektssaga – Augusta og Marius Andresen.²² Selve innredningen er en rekonstruksjon, fordi det ikke lenger finnes personer som husker innredningen, og det er heller ikke innendørsfotografier fra dette huset. Imidlertid har museet, ved hjelp av beboerhistorier og bygningsundersøkelser, sammen med generelle kunnskaper om boskikk, innredet rommene.

Det andre huset som ble innredet på nytt etter møtet med gjenlevende familiemedlemmer og gjennomgang av private fotografier, var Stupinngata 10. Barnebarna til Martha Olsen som hadde bodd i Stupinngata 10, kom med nye opplysninger som ble inkludert i fremstillingen. Thorill og Jørn Hilton hadde bodd der med sin bestemor Martha og mor Else (mannen til Else, Thorbjørn, var sjelden hjemme, da han arbeidet med gjenreisningen i Finnmark). Huset ble innredet etter beboersituasjonen i 1954, og temaet fra Johannes gate 4 ble videreført: En slektssaga – Martha Olsen.²³ Begrunnelsen for årstallet var at 1954 var tett opp til rivningen av husene på Enerhaugen, i tillegg til at det var det siste året Thorill og Jørn bodde i huset før de flyttet til Lambertseter. Innredningen ble rekonstruert etter to interiørfotografier, fargeundersøkelser og Thorill Hiltons minner (Sandvik og Bing 2013:170-173).

Alle husene på Enerhaugen fikk hver sin historie. Noen fortellinger var oppdiktet, mens andre ble basert på autentiske fortellinger. Metoden for å skape utstillingene er endret fra Carsten Hopstocks rekonstruksjoner, og i det følgende skal jeg undersøke hvordan innholdet i verdighet endres i versjonen fra 2011/2012.

Fortellingen i den andre versjonen

I filmen «Carsten Hopstock – ‘Formidler og kulturbærer’» (Norsk Folkemuseum 2011) forteller Hopstock om Enerhaugen på Norsk Folkemuseum. I denne filmen forteller han ikke

²² Se side 64 for presentasjon av beboere i Johannes gate 4.

²³ Se side 64 for presentasjon av beboerne i Stupinngata 10.

like detaljert om husene, slik som i den første filmen. Hopstock kommenterer husene på Enerhaugen generelt, og redegjør for tanker han hadde ved den første rekonstruksjonen.

Den andre filmen starter på samme måte som den første filmen. Scenen er i sort-hvitt, og viser en ung pike som går til vannposten og fyller vann i kaffekjelen før hun går tilbake til huset. I neste scene forteller Carsten Hopstock om elendigheten på det opprinnelige Enerhaugen. Han forteller også at museet ikke ønsket å overdrive elendigheten i utstillingene da husene ble gjenoppført på museet. «Det skal folk oppleve selv - at det var», forteller han i filmen (Norsk Folkemuseum 2011). Hopstock beskriver kaos og lidelse på Enerhaugen. Livet måtte ha vært en kamp for å overleve, forteller han. Gjennom Hopstocks blikk i filmen fra 2011 ser vi blant annet rommet som Sandvik og Bing innredet med madrasser og uoppredde senger. Han reflekterer rundt hvordan det må ha vært kaotisk i husene, og at menneskene som bodde der måtte overleve og finne sine løsninger.

De hadde jo ære disse menneskene oppi all elendigheten. Så den måtte man være varsom med. Og det er noe det som er det fine ved Folkemuseet. Det er å vise de forskjellige folks, gjerne elendighet, men må jeg si, med respekt for dem, som er veldig viktig. (Norsk Folkemuseum 2011)

Her begrunner Hopstock hvorfor elendigheten bevisst ble underkommunisert i utstillingen. I Hopstocks omtale av menneskene som hadde bodd i husene, vektlegges respekten for dem som et viktig premiss i formidlingen. Når Hopstock sier «ære», forstår jeg det som å være «bra folk», eller det jeg har kalt «skikkelighetsidealet». Dette inntrykket bekreftes også av følgende utsagn når Hopstock reflekterer over trangboddhet og at flere familier delte kjøkkenet: «Så vi gjør oss ikke begrep om hvilke problemer de hadde, hvilken verdighet de hadde, hvilken samvittighet de hadde, som skulle gjøre dette her, og det interesserte meg meget.» (Norsk Folkemuseum 2011) Slik Hopstock uttrykker verdighet i filmen av 2011 er innholdet i begrepet en sum av flere elementer, hvor respekt og skikkelighet er en del av verdigheten.

I den første versjonen på Norsk Folkemuseum var fortellingsrommet rammet inn av folketellinger som lå hundre år tilbake i tid. Når ny informasjon legges til og gammel fortolkes på nytt endres fortellingsrommet (Munslow 2007:18). Fortellingsrommet på Enerhaugen på Norsk Folkemuseum ble endret i 2012. Det nye fortellingsrommet som rammer inn fortellingen i «Et lite stykke Enerhaugen» omfatter samme sted. Imidlertid flyttes tidsrammen frem i tid. Tidsrammen i den nye versjonen er fra 1902 til 1954. Ved å endre

fortellingsrommet, endres aktørene i narrativet. Nå var det blant annet menneskene som selv hadde bodd i husene som fortalte historien.

I Flisberget 2 viste den nye innredningen hvor trangt det kunne være i et arbeiderhjem i mellomkrigstiden. Her er det ingen autentisk fortelling, men Nanna Brochs bilder på bolignød som formidles på plansjer i utstillingen. Elendigheten i utstillingen er bare knyttet til det å bo trangt i små trehus og det kaoset som kunne råde i et trangbodd hjem. Annen forståelse av elendighet i form av for eksempel fyll er bevisst utelatt (Sandvik og Bing 2013:169).²⁴

I Johannes gate 4 og Stupinngata 10 fylles fortellingsrommet av de individuelle historiene. Her vises også fotografiene til Albert Scheinpflug sammen med fortellingene på plansjer i vindfanget. I denne utstillingen trer det frem et tydelig bilde av den skikkelige og respektable familien. Sandvik og Bing skriver: «Alle er hovedpersoner i sitt eget liv og eksperter på sin egen historie. Vi må derfor ha respekt for folks selvforståelse og selvpresentasjon, og vi må formidle folks liv på en måte de kjenner seg igjen i.» (Sandvik og Bing 2013:180)

Fortellingen i utstillingen begrunnes med respekt, men her synliggjøres også selvrespekt på en annen måte enn i den forrige versjonen. I sine kommentarer til utstillingene vektla Carsten Hopstock ære og respekt. Likevel ble ikke verdighet i den mer generelle fortellingen om trangboddhet like tydelig som i den nye fortellingen. Det er derfor at det i den individuelle historien, som er trukket nærmere frem i tid, respektabilitet, som familieideal forenes med museets vektlegging av verdighet. Slik har verdigheten endret seg fra den første versjonen. Den nye formidlingen som baserer seg på at museet gjenforteller historien til de menneskene som selv har formet historien forsterker verdigheten.

Vindfanget: Formidling av autenticitet

Det finnes ulike forståelser av autenticitet. Husene på Enerhaugen er eksempler på hvordan synet på formidling av autenticitet har endret seg. Måten museet har vektlagt autenticitet på kan også vise hvordan en versjon av boligforhold og arbeiderkultur produseres.

I «Flytting – forkastelig eller forsvarlig?» diskuterer Lars Roede flyttingen av leiegården Wesselsgate 15 til Norsk Folkemuseum (Roede 2004). I artikkelen trekker han inn autenticitetsbegrepet knyttet til forholdet mellom bygningens funksjon på museet,

²⁴ Museet har bestemt at bare trangboddhet skal formidles i Flisberget 2 (Sandvik og Bing 2013:169).

bevaringsverdi og formidlingsverdi. Den samme diskusjonen kan knyttes til de gjenreiste husene på Enerhaugen. Hvilken verdi vektlegges av Norsk Folkemuseum ved bevaring og formidling av husene på Enerhaugen, og hvordan påvirker dette fortidsforståelsen?

Roede deler autentisitetsbegrepet i tre. Det første begrepet er *materiell autentisitet* hvor «[r]espekt for den ukrenkelige materien ...» vektlegges (Roede 2004:41). Ved bruk av denne metoden skal ikke deler av bygningen skiftes ut. Metoden kan imidlertid være vanskelig å gjennomføre når bygninger skal vedlikeholdes. Roede mener *prosessuell autentisitet* er en mulig løsning. Å gjenreise bygningene ved å vektlegge prosessuell autentisitet, gir større rom for fornyelse. Likevel krever en slik metode at materialkvaliteter, utførelse og redskaper er som de opprinnelige. Metoden viderefører håndverkstradisjoner, samtidig som de nye materialene kan fungere bedre sammen med de overleverte originale materialene. Imidlertid kan prosessuell autentisitet være en lite kostnadseffektiv og veldig ressurskrevende metode (Roede 2004:41). Roede foreslår å ta hensyn til museenes pedagogiske oppgave. Det er ikke like viktig å vise hva som skjuler seg bak overflaten i bygningen. Det viktigste er at det synlige er troverdig. Han foreslår derfor å utvide autentisitetsbegrepene med *visuell autentisitet*. Ved å anvende visuell autentisitet som hovedmetode ved en rekonstruksjon, kreves det at samme slags materialer og teknikk anvendes som i den originale bygningen. I praksis blir derfor alle overflater prosessuelt autentiske, fordi gamle dagers materialkvaliteter og metoder må benyttes for å konstruere en troverdig overflate (Roede 2004:42).

Autentisitet på museer har ofte vært forstått som materiell autentisitet (Roede 2004:39), noe Carsten Hopstock bekrefter i sine utsagn. I filmen fra 1969 vektlegger Hopstock at de originale materialene ble anvendt da husene ble gjenreist. De gjenreiste husene på museet skulle gi publikum en opplevelse av hvordan det hadde vært på det opprinnelige Enerhaugen, derfor måtte selve bygningene være så uforandret som mulig, hevder Hopstock. Husene skulle vise en eldre fortid enn det de fraflyttete husene hadde vært i da de ble revet på femtitallet. Derfor ble alle rester etter nittenhundretallet fjernet. Hopstock redegjør i filmen for kopier og endringer i gjenreisningen. For eksempel at det ble lagt takpapp som ikke synes. Han uttrykker at det er akseptabelt at det er en kopi, bare så mye som mulig av det gamle ble beholdt. Slik bekrefter han idealet om materiell autentisitet, men ved å vektlegge publikums opplevelse, viser han samtidig at han peker fremover mot det Lars Roede senere omtalte som visuell autentisitet.

De bygningsmessige endringene i Johannes gate 4 og Stupinngata 10 kan illustrere et lignende et syn på autentisitet, der det materielle og fortellingen spiller sammen. Det hadde vært et vindfang som forbant de to husene, antagelig satt opp på tyvetallet. Vindfanget eksisterte ved nedrivning av bygningen i 1959, men ble ikke satt opp da husene ble gjenreist på sekstitallet, antagelig fordi museet ville fremstille husene slik de hadde sett ut på atten-hundretallet. Imidlertid ble de originale materialene lagret. Da museet endret utstillingene sine i 2011/2012 ble tidsrammen for fortellingen flyttet og skulle vise hvordan husene så ut i 1925 og 1954. På dette tidspunktet hadde vindfanget vært en del av bygningene, og ble derfor besluttet gjenreist. Synet på autentisitet er det samme som hos Hopstock, den materielle autentisiteten ble vektlagt, i form av at de originale bygningsdelene ble anvendt i så stor grad som mulig. Samtidig heller autentisiteten mot det Roede kaller prosessuell og visuell autentisitet, fordi enkelte byggematerialer alltid vil være forgjengelige, som for eksempel maling og spiker. Samtidig fikk vindfanget en helt annen betydning, i tillegg til det materielle. Vindfanget ble et visuelt og mentalt uttrykk for utstillingen. Visuelt viser vindfanget at huset er sammenføyd, og en slik fysisk sammenføring bekreftes av fortellingen og fotografiene. Det mentale uttrykket gjenspeiles i fotografiene som viser gleden over familiesamholdet. Det kan synes som om den viktigste ombyggingen som skjedde i huset på nittentyvetallet nettopp var denne ombyggingen av inngangen, med tanke på fellesskapet. Vindfanget kan derfor fungere som illustrasjon på at museet i den andre versjonen nå kombinerer materiell og visuell autentisitet, slik Roede definerer begrepene. Det materielle forsterker og understreker familiehistorien.

Autentisitet i den siste versjonen på museet ble knyttet til huset som ramme om fortellingen, ikke til huset som sådan. Slik ble husets nye funksjon å skape en ramme rundt en fortelling. Synet på formidling av autentisitet har endret seg fra Hopstocks versjon. Der var det materielle vektlagt uten å knyttes til en bestemt fortelling. I den nye versjonen sammenføres det materielle og det visuelle, og spiller sammen med fortellingen.

Verdighet i fortellingens autentisitet

I den første versjonen av utstillingene på Enerhaugen var fortellingsrommet rammet inn av folketellingene i 1865 og 1891 og av stedet Enerhaugen. Hopstocks fortelling i filmen fra 1969 beskriver det elendige, samtidig som han presiserer at beboerne skulle vises respekt. Utstillingene viste hvordan et arbeiderhjem kunne innredes, og arbeiderlitteratur var en av

kildene for innredningen. De pene interiørene, de ryddige rommene og fravær av elendighet i museets utstillinger har blitt kritisert. Trine Grønn Iversen skriver i sin hovedoppgave at museet ville vise fattigdommen på en verdig måte, og mente det var slik enerhaugingene selv ønsket å vise frem attenhundretallets Enerhaugen (Grønn Iversen 2000:98). Vanlig praksis ved museet de første ti-årene av nittenhundretallet var å innrede husene stiliserte og upersonlige, og på den måten ga interiørene lite informasjon om boskikk og dagligliv. Imidlertid ble husene på Enerhaugen innredet med flere gjenstander enn for eksempel stuene på museets utstillinger fra landsbygda. På den måten så husene på Enerhaugen mer bebodd ut. Mens det bygningsmessige som historisk rekonstruksjon var nøyaktig, ble miljø og innredning gjort etter antagelser (Grønn Iversen 2000:98-99 og Sandvik og Bing 2013:166). Den første utstillingen av husene ga et mer positivt bilde av boligforholdene på Enerhaugen enn virkeligheten hadde vært. Museet hadde bevisst valgt å gjøre bygningene og interiørene bedre enn originalene av hensyn til de som hadde bodd der (Grønn Iversen 2000:124). Grønn Iversens funn stemmer med det inntrykket Carsten Hopstock gir i filmen. Det var respekten for menneskene som hadde bodd i husene som begrunnet det verdige uttrykket husene ga. Det er når etnologen begrunner verdighet at det skikkelige og respektable trer frem. Morten Bing spør: «Er det riktig bare å formidle elendighet når vi vil gi et bilde av arbeidsfolks liv for 100 år siden, eller kan det være rimelig også å gi et bilde av den 'skötsamme' eller respektable arbeideren?» (Bing 1993:20) Her antyder Bing at verdighet ikke bare knyttes til respekten for de menneskene som fremstilles i utstillingene, men også til respektabilitet ved å vise til Ambjörnssons arbeider om den «skötsamme» arbeideren.

I den andre versjonen, Sandvik og Bings versjon, ble fortellingsrommet endret. Folketellinger og arbeiderhistorie var fortsatt rammene, men skjønnlitteratur ble erstattet med forskning og fortellingen til menneskene som bodde i husene. Det var heller ikke en kunsthistoriker som innredet husene, det var etnologer. De flyttet tidsrammen for utstillingene for å skape større bredde i formidlingen og fordi de ønsket å vise en innredning som var tidsmessig nærmere saneringen av Enerhaugen (Sandvik og Bing 2013:160). Nå kunne de bruke levende mennesker som informanter. Innredningen ble i stor grad bygget på fotografier og intervjuer. I Johannes gate 4 og Stupinngata 10 fortelles historien om familien Andresen gjennom Albert Scheinpflugs fotografier og de individuelle historiene fra de gjenlevende informantene. Her vises bilder på skikkelighet. Ved å visualisere bolignød gjennom Nanna Brochs beskrivelser i Flisberget 2 utvides forståelsen av verdighet. Utstillingen viser overskridelsene mellom det elendige og det skikkelige. Bolignøden formidles gjennom bilder og fortellinger, men også

ved å visualisere hvordan det må ha vært å sove og å leve trangt (slik som i Nanna Brochs beretning på side 47-48). Utstillingene i Stupinngata 10, Johannes gate 4 og Flisberget 2 omfatter både bilder på skikkelighet og bilder på elendighet.

Endringen i det utvidete verdighetsbegrepet kommer også til uttrykk i filmen om Carsten Hopstock fra 2011. Sitatene som er gjengitt her viser at han reflekterer over trangboddhet, ære og verdighet. Da Carsten Hopstock innredet husene på Enerhaugen i 1969 tilhørte hans arbeider en tid hvor forskning på arbeiderkultur var i startfasen. Det har blitt forsket mye på arbeiderkultur siden sekstitallet. Da Sandvik og Bing skulle ominnrede husene hadde de tilgang til mer forskning enn det Hopstock hadde på sekstitallet. Ikke minst det tidligere omtalte forskningsprosjektet «Menneske og bomiljø». Det er sannsynlig å anta at Hopstock var kjent med senere forskning på arbeiderkultur i 2011. Dette kan forklare endringen i hans måte å omtale beboerne på i de to filmene.

De to versjonene av utstillingene på Enerhaugen har med få unntak, rekonstruerte interiører. Unntaket er originale paneler, og at de er malt med farger som er kartlagt ved fargeundersøkelser. En original jernkomfyr står også i Stupinngata 10. Stort sett er Stupinngata 10 innredet slik Thorill og Jørn husker det, mens Johannes gate 4 er innredet slik Sandvik og Bing tenker seg at Augusta og Marius kan ha hatt det i 1925 (Sandvik og Bing 2013:173-175). Selv om det er hus og interiører som vises frem på museet, vektlegges det materielle i disse husene som kildeverdi mindre, til fordel for fortellingen. I disse husene er det menneskene som er sentrale for formidlingen. Med utgangspunkt i Lars Roedes tre autentisitetsbegreper, foreslår Bing å utvide begrepssettet med å tilføye *fortellingens* autentisitet. «Derfor blir fortellingene om livene deres det viktigste, de bevarte, rekonstruerte eller konstruerte bygningene og interiørene blir først og fremst medier.» (Bing 2014:65-66) Det er altså et nytt autentisitetsbegrep som introduseres her, som gjør at det materielle ikke tillegges like stor formidlingsverdi.

Det ligger til grunn to ulike forståelser av autentisitet i de to versjonene, og derfor endrer samspillet mellom det materielle og fortellingen seg også. Verdighetsperspektivet er tilstede i begge versjonene. Likevel synes det som at Hopstocks versjon knytter verdighet til respekt på en annen måte enn når Bing poengterer dette i 1993. Hopstocks versjon tar ikke hensyn til den «skötsamme» eller respektable arbeideren. Hans versjon viser forholdene på Enerhaugen på 1800-tallet. Det er når utstillingens tidsramme flyttes og den autentiske (personifiserte)

fortellingen vektlegges, at forståelsen av verdighet endrer seg. Den respektable arbeideren trer frem.

Konklusjon

Norsk Folkemuseum har skapt to forskjellige utstillinger i husene på Enerhaugen, der valg av kilder og hvem som lager utstillingene kan illustrere hvordan forståelsen av verdighet har endret seg. I den første versjonen, Hopstocks utstilling, ble fortellingsrommet rammet inn av folketellingene fra 1865 og 1891 på Enerhaugen. Folketellingene ga blant annet opplysninger om hvem som hadde bodd der, sivil status, alder og yrke. Detaljene i livene deres ble konstruert ved hjelp av skjønnlitterære kilder. Arbeiderkultur ble hovedsakelig formidlet gjennom bygningene og det materielle. I filmen fra 1969 uttrykker ikke Hopstock det som senere ble uttalt som et verdighetsperspektiv, men museet hadde bevisst valgt å gjøre utstillingene penere enn interiørene hadde vært i virkeligheten. Dette ble begrunnet med respekten for menneskene som hadde bodd i husene.

I den andre versjonen, Sandviks og Bings utstilling, ble husene fortsatt bebodd etter informasjon fra folketellingene. Fortellingsrommet ble flyttet frem i tid: Til 1922, 1925 og 1954, og museet fikk kontakt med levende informanter. Dette førte til at menneskene ble satt i forgrunnen i den andre versjonen av utstillingen og fortellingene ble det sentrale for formidling av arbeiderkultur. Det er førti år mellom åpningen av de to utstillingene. I denne perioden har det vært en faghistorisk utvikling og en vending mot alminnelige mennesker og et aktørperspektiv. Forståelsen av verdighet har endret seg til å inkludere arbeiderens selvrespekt, den skikkelige, eller «skötsamme» arbeideren.

Bing bekrefter at museet ønsker å formidle et familieideal i utstillingene: «Valget mellom elendighets- eller verdighetsperspektiv kan være et valg mellom på den ene siden å avdekke undertrykkelse og nød, på den andre side idyllisering. Men det kan også være et spørsmål om å vise folk slik omgivelsene kunne se dem, eller slik de selv ønsket å bli sett.» (Bing 2004:124) Ut fra denne forståelsen inneholder museets verdighetsbegrep både respekten for menneskene og menneskene egen selvrespekt.

Slik kan bruk av forskjellige kilder for å innrede og bebo husene, som for eksempel skjønnlitteratur og vitenskapelig forskning, skape forskjellige versjoner av arbeiderhjem. Utrykket av verdighet ble forsterket med de individuelle historiene i Johannes gate 4 og

Stupinngata 10, samtidig som utstillingen i Flisberget 2 nyanserte verdigheten. Nå inkluderte museets verdighetsperspektiv både skikkelighet og elendighet.

Kapittel 7 Avslutning: Bilder på verdighet

Med «verdighet i trangboddhet» menes å se på deler av en arbeiderkultur gjennom begrepet verdighet. Jeg har lett etter innholdet av verdighet i forskjellige visuelle uttrykk fra arbeiderfamilier i mellomkrigstidens Oslo. Verdighet omfatter både respekt og selvrespekt. Å undersøke innholdet av verdighet kan starte med Eilert Sundt, forskeren og samfunnsreformatoren som studerte det norske folkelivet. Sundt utviklet respekt for folket og ville heller øke folkets selvrespekt fremfor å reformere. Den tidligere omtalte «grøtstriden» er et eksempel på hans forsvar av folkelig rasjonalitet. Eilert Sundt arbeidet i industrialiseringens tidlige fase. Nesten hundre år senere ville Edvard Bull gi et bilde av arbeidernes liv etter at industrien hadde utviklet seg. Han sammenlignet arbeiderne på 1900-tallet med arbeiderne i Eilert Sundts undersøkelse i Pipervika og Ruseløkkbakken. Bull skrev at den største endringen som hadde skjedd med arbeiderne på nittenhundretallet var arbeidernes nye selvtillit, myndighet og respekt for sitt eget menneskeverd. Han oppsummerer den nye holdningen med at «... det aller viktigste resultat av et par mannsaldres klassekamp at arbeiderne har rettet ryggen.» (Bull 1947:351-352)

Arbeiderfamilier i mellomkrigstidens Oslo levde i en tid preget av modernitetens flytende og foranderlige dobbelthet. Tiden de levde i kunne både oppleves som oppbyggende og nedrivende på samme tid. Mennesker banet seg vei i denne «virvelen» av en moderne verden. I ettertidens lys var både Nanna Broch og Albert Scheinpflug subjekter i moderniseringsprosessen. På hver sin måte endret de den verden som også forandret dem. Utstillingene i husene på Enerhaugen vitner om sporene de satte.

Kildematerialet jeg har valgt var det som viste seg å kunne visualisere verdighet, eksemplifisert gjennom boligforhold i arbeiderfamilier i mellomkrigstidens Oslo. Nanna Brochs dokumentasjonsfotografier, notater og skriftlige fremstillinger har skapt et elendighetsbilde av arbeiderfamilier. Jeg fant ut at elendighetsbeskrivelsene var satt i system for å påvirke myndighetene til å forbedre boligforholdene til de familiene Broch besøkte, og samtidig fant jeg elementer i fotografiene som bekrefter idealet om skikkelighet. Selv om boforholdene var elendige kjempet arbeiderkvinnene frem sin respektabilitet, pyntet sine trangbodde hjem med gardiner i vinduene og fremsto med rent og helt tøy.

Albert Scheinpflugs familiefotografier skapte en annen versjon av fortiden, som jeg har kalt en skikkelighetsversjon. Det var i hans fotografier at den skikkelige og respektable

arbeiderfamilien klart trådte frem. Funnene bekrefter karakteristikene om respektabilitet og det å være bra folk. Samtidig var familien overraskende pent kledd, og de hadde mange flotte klær og leker til å være en arbeiderfamilie.

På Norsk Folkemuseum er det skapt to versjoner av arbeiderfamiliers boligforhold gjennom utstillingene på Enerhaugen. Formidling av verdighet har vært tilstede i begge versjonene. Filmene med Carsten Hopstock og artikkelen til Birte Sandvik og Morten Bing formidler en forståelse av verdighet som er basert på en respekt for de menneskene som bodde i husene. Analysen viser at verdighetsuttrykket forsterkes i museets andre versjon der historiene personifiseres. Slik forankres verdigheten i det Bing kaller *autentiske fortellinger*. Ved å undersøke museets forståelse av verdighet har jeg funnet at verdighet kan inneholde både bilder på elendighet og bilder på skikkelighet. Når man besøker Norsk Folkemuseums Enerhaugen på en solskinnsdag virker «haugen» og husene utelukkende idylliske. Samtidig viser utstillingen i Flisberget 2 tøy som henger til tørk i kjøkkenet, og publikum må bøye seg for ikke å få klærne i hodet. I Johannes gate 4 må publikum trække forsiktig opp den bratte stigen til kvisten, vel vitende om at det der oppe bodde to små barn. Er det en dag med mange besøkende på museet er det lett å tenke seg hvor trangt det må ha vært å bo syv voksne mennesker og to barn inne i Johannes gate 4.

Perspektivene elendighet, skikkelighet og verdighet har vært en måte å se på materialet på tre ulike måter. Fotografier har vært nyttige kilder, fordi de har visualisert verdighet og hvordan innholdet av verdighet kan være forskjellig. Mange av fotografiene har vært snapshots, men er likevel påfallende arrangert. Slik har fotografiene både vært et glimt av en sannhet, samtidig som de har skapt et visuelt uttrykk. På denne måten kan ikke fotografier bare fortolkes som sannhetsvitne. Det er ved å navigere mellom det realistiske og det symbolske nivået i fotografiene at elementene skilles ut av helheten, samtidig som de fortolkes i en kontekst av arbeiderkultur.

Analysene har vist at innholdet i verdighetsbegrepet er forskjellig, både i et faghistorisk perspektiv og om en ser på ulike fremstillinger av verdighet. Respekten for mennesket er felles i alle versjonene, mens det er bare i Albert Scheinpflugs fotografier, at selvrespekten kommuniseres tydelig. Samlet sett dreier analysen seg om å forstå forskjeller i fortiden. Vi forstår fortiden ut fra vår egen samtid, men målet er likevel at fortidens mennesker må forstås på sine egne premisser. På slutten av 1970-tallet begynte forskere å skrive om arbeiderkultur ut fra et nytt perspektiv, verdighet, fremfor elendighet, spesielt knyttet til kvinneforskningen.

Etnologen Anne Louise Gjesdal Christensen beskrev idealet om å være «skikkelige folk» og å holde alt «reint og bøtt» for en kamp om respektabilitet for arbeiderfamilier. I Sverige er «skötsamhet» det ordet Ronny Ambjörnsson bruker for å sammenfatte en rekke kjennetegn ved en fremvoksende selvbevissthet i arbeiderfamiliene han undersøkte. Slik har verdighet, skikkelighet og «skötsamhet» vært begreper de har brukt for å beskrive arbeiderkultur, og jeg har vært inspirert av disse når jeg har tolket kildene. Ved å anvende disse begrepene på kildene, har jeg funnet elementer i bildene som jeg mener peker mot idealer som kan beskrives som uttrykk for skikkelighet eller verdighet. Vi må huske at øynene som ser tilbake på arbeiderkultur i dag er annerledes enn de som så på arbeiderkultur i sin samtid. Det kan være vanskelig å forstå hva kampen om respektabilitet og skikkelighet var for arbeiderfamilier i mellomkrigstiden. Fortiden kan ikke gjenskapes, men en rekonstruksjon av fortiden kan gjøres på forskjellige måter, avhengig av hvilke kilder som anvendes. Jeg har vist hvordan fotografier kan skape forskjellige versjoner av fortiden. På den måten har jeg sett hvordan arbeiderfamilier i Oslo i mellomkrigstiden kan fremstilles i et elendighets-, skikkelighets- eller et verdighetsbilde. Slik fremstår forskjellige versjoner av den samme fortiden som forskjellige sannheter alt ut fra hvilke kilder som legges til grunn.

Forskjellige kilder skaper forskjellige versjoner av fortiden. Analysen bidrar til å nyansere stereotype oppfatninger av arbeiderbefolkningen som fattige og elendige. De forskjellige versjonene vitner om at arbeiderklassen ikke var homogen. Likevel peker de fire versjonene av trangboddhet i samme retning og underbygger den samme historiske forståelsen av arbeiderkultur i mellomkrigstidens Oslo. Felles for de visuelle uttrykkene er at alle lar seg innordne under karakteristikken verdighet. Forståelsen av verdighet blir en måte å fortelle om fortiden med respekt for de som levde den gang, samtidig som det er et analytisk blikk på et ideal som gjenspeiles i tittelen: Verdighet i trangboddhet.

Litteraturliste

Ambjörnsson, R. (1988) *Den skötsamme arbetaren. Idéer och ideal i ett norrländskt sågverkssamhälle. 1880-1930*. Stockholm, Carlsson Bokförlag.

Annaniassen, E. (1991) *Hvor Nr. 13 ikke er ... Boligsamvirkets historie i Norge*. Bind 1. Oslo, Gyldendal Norsk Forlag A/S.

Barthes, R. (1994) «Bildets retorikk». I: Stene-Johansen, K. utvalg, oversettelse og innledning. *I tegnets tid. Utvalgte artikler og essays*. Oslo, Pax Forlag A/S, s. 22-35.

Barthes, R. (2001) *Det lyse rommet. Tanker om fotografiet*. Oslo, Pax Forlag A/S.

Berggren, B. (1989) *Da Kulturen kom til Norge*. Oslo, H. Aschehoug & Co. (W.Nygaard).

Berman, M. (2010) *Allt som är fast förflyktigas. Modernism och modernitet*. Lund, Arkiv förlag.

Bing, M. (1993) *Etnologi og byforskning. Rapport fra seminar 19. mars 1993*. Norsk Folkemuseum, Johannesen, P. L., Norsk urban-etnologisk gruppe, Norsk Folkemuseum, Oslo, Norsk Folkemuseum.

Bing, M. (1998) «Østkantutstillingen – en arena for ‘det moderne prosjekt’». I: Bing, M. og Johnsen E. red. *Nye hjem. Bomiljøer i mellomkrigstiden*. Oslo, Norsk Folkemuseum, s. 82-93.

Bing, M. (2001) *Østkanthjemmene og Østkantutstillingen. Boskikk og boligidealer i mellomkrigstidens Oslo*. Oslo, Norsk Folkemuseum.

Bing, M. (2004) «'Hjem' på museum. Refleksjon rundt innredninger i et friluftsmuseum». I: Bjorli, T., Jensen I. og Johnsen E. red. *Museum i friluft. By og bygd nr. 38*. Oslo, Norsk Folkemuseum, s. 110-125.

Bing, M. (2012a) «Fornyng av Enerhaugen fortsetter». *Museumsbulletinen*, nr. 70 (2&3), s. 26-27.

Bing, M. (2012b) «50 år på Enerhaugen – hva folketellingene forteller». *Museumsbulletinen*, nr. 70 (2&3), s. 28-29.

Bing, M. (1. november 2012c) *Nøkler til vår materielle hverdag* [Internett], Oslo, Norsk Folkemuseum. Tilgjengelig fra:
<<http://www.norskfolkemuseum.no/no/Forskning/Museumsstemmer/Morten-mener/Nokler-til-var-materielle-hverdag/>> [Lest 7. oktober 2013].

Bing, M. (2014) «Wessels gate 15: Autentisitet og fortelling». *Festskrift til Lars Roede. Byminner*, 59 (2/3), s. 56-67.

Braaten, O. (1978) «En dag av en arbeiderfamilies liv i Kristiania i 1880-1890-årene». I: *Samlede verker VIII*. Oslo, H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard), s. 247-259.

- Brandtzæg, K. J. (2013) «Nanna Broch: 'Gode hjem for alle!' Med kvinner og kunst for en bedre boligpolitikk». *ARR Idéhistorisk tidsskrift* [Internett], nr. 3. Tilgjengelig fra: <<http://www.arrvev.no/files/documents/Articles/brandtzag-1.pdf>> [Lest 3. februar 2014].
- Broch, N. (1921) *Billeder fra bolignøden i Kristiania* [Internett], Oslo, Norsk Folkemuseum. Tilgjengelig fra: <<http://www.norskfolkemuseum.no/PageFiles/4495/Nanna%20Broch%201921.pdf>> [Lest 3. februar 2014].
- Broch, N. (1961) *For boligsak og hjemmets trivsel i en artikkelserie om bolignøden i Oslo i 1920-årene*. Oslo, Østkantutstillingen.
- Bull, E. (1947) *Arbeiderklassen i norsk historie*. Oslo, Tiden Norsk Forlag.
- Bull E. (1962) *Grünerløkka: Beste Østkant*. Oslo, Selskabet for Oslo Byes vel.
- Christensen, A. L. (1995) *Den Norske Byggeskikken. Hus og bolig på landsbygda fra middelalder til vår egen tid*. Oslo, Pax Forlag A/S.
- Dant, T. (1999) *Material Culture in the Social World. Values, activities, lifestyles*. Berkshire, Open University Press.
- Ehn B. og Löfgren O. (2001) *Kulturanalyser*. Malmö, Gleerups Utbildning AB.
- Eriksen, A. (1999) *Historie, minne og myte*. Oslo, Pax Forlag A/S.
- Frykman, J. og Löfgren, O. (1994) *Det kultiverte mennesket*. Oslo, Pax Forlag A/S.
- Fulsås, N. (2003) *Havet, dødet og vêret. Kulturell modernisering i Kyst-Noreg 1850-1950*. Oslo, Det Norske Samlaget.
- Geertz, C. (1974) «From the Native's Point of View: On the Nature of Anthropological Understanding». *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences* [Internett], 28 (1), s. 26-45. Tilgjengelig fra: <<http://www.jstor.org/stable/3822971>> [Lest 4. oktober 2013].
- Gjesdal Christensen, A. L. (1991) *Livet i og mellom husene. Utvalgte artikler om livsform og bymiljø*. Oslo, Universitetsforlaget AS.
- Gjærde, A. (1990) *Stranda. Industri og samfunn*. Ålesund, Stranda Sogelag.
- Green, A. (2008) *Cultural History*. New York, Palgrave Macmillan.
- Grimstad Klepp, I. (2006) *Skittentøyets kulturhistorie – hvorfor kvinner vasker klær*. Oslo, Novus Forlag AS.
- Grønn Iversen, T. (2000) *Fra slum til idyll. Forestillinger og fremstillinger av Det gamle Enerhaugen*. Hovedoppgave i etnologi, Institutt for kulturstudier, Universitetet i Oslo.
- Hoel, A. S. (2005) «Fotografisk mening og makt. En fremstillingsfilosofisk kritikk av post-

modernistisk fototeori». *Norsk medietidsskrift* [Internett], 12 (4). Tilgjengelig fra: <[http://www.idunn.no/file/pdf/33206634/Fotografisk mening og makt En fremstillingsfilosofisk_kri.pdf](http://www.idunn.no/file/pdf/33206634/Fotografisk_mening_og_makt_En_fremstillingsfilosofisk_kri.pdf)> [Lest 22. april 2014].

Høidal, E. (2009) *Et fellesskap å stole på. Fra Møbelsnekkermestrenes landsforening til Norsk Industri - Møbelindustrien. 1909-2009*. Oslo, Norsk Industri, Møbelindustrien.

Kjeldstadli, K. (1990) *Oslo Bys historie. Bind 4. Den delte byen. Fra 1900 til 1948*. Oslo, J.W. Cappelens Forlag A.S.

Kjeldstadli, K. (1997) «Hva er symboler? En introduksjon». *Dugnad. Tidsskrift for etnologi*, 23 (3), s. 3-25.

Klepp, A. og Thorsen, L. E. (1993) *Den mangfoldige fritiden*. Oslo, Ad Notam Gyldendal AS.

Kristiania sundhetskommisjon (1923) *Beretning fra Kristiania sundhetskommisjon for aarene 1915-1923*. Kristiania, Sundhetskommisjonen.

Larsen, P. og Lien S. (2007) *Norsk fotohistorie. Frå daguerreotypi til digitalisering*. Oslo, Det Norske Samlaget.

Lyngø, I. J. (1993) «Å komme bort fra byen til landlige omgivelser. Fritid som sosial sak og hytteøyene i Indre Oslofjord». I: Klepp, A. og Thorsen, L. E. red. *Den mangfoldige fritiden*. Oslo, Ad Notam Gyldendal AS, s. 21-31.

Munslow, A. (2007) *Narrative and History*. New York, Palgrave Macmillan.

Myhre, J. E. (1990) *Oslo Bys Historie. Bind 3. Hovedstaden Christiania. Fra 1814 til 1900*. Oslo, J.W. Cappelens Forlag A.S.

Myhre, J. og Kjeldstadli K. (1995) *Oslo - spenningenes by*. Oslo, Pax Forlag A/S.

Nestor, P. (1962) *Oslo kommune og boligbyggingen. En beretning om Oslo kommunale boligråds virksomhet 1930-1959*. Oslo, Oslo kommune-Boligrådet.

Opstad, J. L. (1979) *Gustav Gaudernack. En europeer i norsk jugend*. Oslo, Kunstindustrimuseet.

Opstad, J. L. (1994) *Norsk Emalje. Kunsthåndverk i verdenstoppen*. Oslo, C. Huitfeldt Forlag A.S.

Ortner, S. B. (1973) «On Key Symbols». *American Anthropologist* [Internett], New Series, 75 (5). Tilgjengelig fra: <<http://www.jstor.org/stable/674036>> [Lest 3. september 2014].

Oslo kommune (1931) *Boligarbeidet gjennom tyve år. En beretning om Oslo kommunale boligråds virksomhet og kommunens arbeide med boligsaken. 1911-1931. Med en oversikt over beboelses- og befolkningsforhold 1814-1914*. Oslo, Oslo kommunale boligråd. (I hovedkommisjon hos H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard).

Oslo kommune (1952) *Beretning om Oslo kommune for årene 1912-1947*. Bind 1. Oslo, Oslo kommune.

Reiakvam, O. (1997) *Bilderøyndom. Røyndomsbilde. Fotografi som kulturelle tidsuttrykk*. Oslo, Det Norske Samlaget.

Roede, L. (2004) «Flytting – forkastelig eller forsvarlig?». *Årbok for Fortidsminneforeningen*, (158), s. 35-45.

Rose, G. (2012) *Visual Methodologies. An Introduction to Researching with Visual Materials*. 3. ed. London, Sage Publications Ltd.

Rudberg, E. (1999) *Stockholmsutställningen 1930. Modernismens genombrott i svensk Arkitektur*. Stockholm, Stockholmia Förlag.

Ruud, M. E. (1987) *Historien om en gate. Motzfeldsgate på Grønland i Oslo 1890-1980 årene*. Mastergradsavhandling, Institutt for etnologi, Universitetet i Oslo.

Sandvik, B. og Bing, M. (2013) «Et lite stykke Enerhaugen». I: Jensen, I., Telste K. og Østby J. B. red. *Forskning og fornyelse. By og bygd 70 år. By og bygd nr. 45*. Oslo, Norsk Folkemuseum, s. 160-181.

Sekula, A. (1982) «On the Invention of Photographic Meaning». I: Burgin, V. red. *Thinking Photography*. London, Macmillan Press LTD, s. 84-109.

Sontag, S. (2004) *Om fotografi*. Oslo, Pax Forlag A/S.

Stenseth, B. (2000) *Eilert Sundt og det Norge han fant*. Oslo, Gyldendal Norsk Forlag ASA.

Sundt, E. (1858) *Om Piperviken og Ruseløkbakken. Undersøgelser om Arbeidsklassens Kaar og Sæder i Christiania*. Christiania, Selskabet for Folkeoplysningens Fremme.

Sundt, E. (1869) *Om Renligheds-Stellet i Norge. Til Oplysning om Flid og Fremskridt i Landet*. Christiania, Abelsted.

Tagg, J. (1988) *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*. London, The Macmillan Press Ltd.

Thompson, E. P. (1967) "Time, Work-Discipline, and Industrial Capitalism". *Past and Present* [Internett], (38). Tilgjengelig fra:
<<http://www.jstor.org/stable/pdfplus/649749.pdf?&acceptTC=true&jpdConfirm=true>> [Lest 14. juni 2014].

Thorsen, L. E. (1979) *Kvinnene på Kampen. En undersøkelse av arbeiderkvinnens levekår 1890-1930*. Oslo, Universitetet i Oslo, Inst. for folkelivsgransking.

Thorsen L. E. (1990) «Rette og vrang – et kritisk perspektiv på etnologi og kvinneforskning». *Norveg. Tidsskrift for folkelivsgransking*, 33, s.79-89.

Thorsen, L. E. (1993) *Det fleksible kjønn. Mentalitetsendringer i tre generasjoner bondekvinner 1920-1985*. Oslo, Universitetsforlaget AS.

Thorsen, L. E. (1997) «Ski, Skates and Language. Traits of Norwegian Urban Young Girls' Culture in the 1930s». *Ethnologia Scandinavica*, 27, s. 48-64.

Tobiassen, A. H. (1993) «Våre fotosamlinger som fritidens speil». I: Klepp, A. og Thorsen, L. E. red. *Den mangfoldige fritiden*. Oslo, Ad Notam Gyldendal AS, s. 170-184.

Tobiassen, A. H. (1995) *På talefot med fotografiene våre*. Oslo, Spartacus Forlag AS.

Arkiver

Oslo Byarkiv, A-20079 Helserådet, Administrasjonen, Hovedarkivet:

Sundhetsforskriftenes § 22 (1917) Forskrifter med hensyn til sundhetsvesenet innen Oslo by av 10.6.1897.

Oslo Helseråd (1933) *Årsberetning for 1932, fra avdelingen for bolighygiene*.

Brev fra A. Strøm (21. desember 1933) Opplysninger om boligforholdene i Norge.

Oslo Helseråd (1938) *Årsberetning for 1937, fra avdelingen for bolighygiene*.

Brev fra Oslo kommunale leiegårder (26. februar 1935) til A. Strøm.

Brev fra N. Broch (1. desember 1938) til Oslo Helseråd.

Riksarkivet:

Broch, N. m. flere (1923) Brev til Tilsynsutvalget for Det Deichmanske bibliotek. RA/PA-0680/F/Fa/L0001.

Broch, N. (1928) «Østkantutstillingen». RA/PA-0680/F/Fa/L0002.

Broch, N. (1934) «Bolig og helse». RA/PA-0680/F/Fa/L0006.

Broch, N. (1938) «Østkantutstillingen. 10 års oversikt». RA/PA-0680/F/Fa/L0002.

Broch, N. (u.d.) Notat på fotografi. (RA/PA-0680/F/Fb/L0014).

Filmer

Norsk Rikskringkasting (1969) Hopstock, C. og Foss, L. TV-program laget i.f.m. Norsk Folkemuseums 75-års jubileum og åpning av museets enerhaugavdeling.

Norsk Folkemuseum (2011) *Carsten Hopstock – «Formidler og kulturbærer»*, Oslo, Norsk Folkemuseum, [DVD].

Nettressurser

Alice Salomon Hochschule Berlin. University of Applied Sciences. (oppdatert 04.11.2014) *The history of the Alice Salomon University of Applied Sciences, Berlin* [Internett], ASH Berlin. Tilgjengelig fra: <<http://www.ash-berlin.eu/en/ash-berlin-tradition-and-modernity/history/>> [Lest 17. mars 2014].

Digitalt museum (u.d.) [Internett]. Tilgjengelig fra: <<http://www.digitaltmuseum.no/>> [Lest 2. september 2013].

Norsk Folkemuseum (u.d.) *Enerhaugen* [Internett], Oslo, Norsk Folkemuseum. Tilgjengelig fra: <www.norskfolkemuseum.no/no/Utstillinger/Friluftsmuseet/Gamlebyen/Enerhaugen/> [Lest 4. februar 2013].

Norsk Ordbok (2005) *Ordnett.no* [Internett]. Tilgjengelig fra: <<http://www.ordnett.no/search?drillPub=23&search=verdighet&lang=no&searchmodes=1>> [Lest 24. september 2014].

Oslobilder (u.d.) [Internett]. Tilgjengelig fra: <<http://oslobilder.no/>> [Lest 2. september 2013].

Store norske leksikon (u.d.) [Internett]. Tilgjengelig fra: <<https://snl.no/>> [Lest 7. april 2014].